

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

John Keats : una interpretación de la Grecia Antigua

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Esteban, Pujals Gesalí

DIRECTOR:

Cándido Pérez Gallego

Madrid, 2015

Esteban Pujals Gesali

TD
1972
062



82 - 064652 - 1

JOHN KEATS: UNA INTERPRETACION DE LA ANTIGÜEDAD GRIEGA



ARCHIVO

Departamento de Filología Inglesa
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1982



© Esteban Pujals Gesali
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 480
Depósito Legal: M-10074-1982

BIBLIOTECA

So here I am, in the middle way, having had twenty years-
Twenty years largely wasted, [...]
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion.

T.S.Eliot, "East Coker", vv. 172-182.

INDICE

PROLOGO	V
I- INTRODUCCION: INFANCIA Y JUVENTUD DE UN TEMA LITERARIO.	
1- El descubrimiento de Grecia y el renacimiento neoclásico de las artes.	1
2- Grecia en la poesía inglesa del siglo XVIII.	20
Notas.	55
II-LOS MATERIALES DE LA GRECIA KEATSIANA	63
Notas	90
III- EL JARDIN DE FLORA: <u>POEMS</u> (1817).	
1- La poesía temprana de Keats.	93
2- "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry".	
a) Los poemas.	114
b) GRECIA en "I stood tip-toe ..." y en "Sleep and Poetry".	124
c) Características y funcionamiento de GRECIA.	135
Notas.	155
IV- ET IN ARCADIA EGO: <u>ENDYMION</u> .	
1- El poema.	158
2- La GRECIA de <u>Endymion</u> .	184
3- Forma y funcionamiento de GRECIA en <u>Endymion</u> .	207
Notas	222

VI

Sir Robert Smirke(1780-1867) y C.R. Cockerell(1788-1863). Caracteriza en gran medida a tal movimiento artístico (y a la época en que tuvo lugar) el descubrimiento y valoración de la antigüedad griega; y esta valoración se prolongó a lo largo de todo el siglo XIX y aún en nuestro tiempo no ha sido analizada completamente por nuestro medio cultural.

Los estudios modernos sobre la obra de Keats, escritos por autores que comparten el relativismo cultural que caracteriza en muchos sentidos la época presente, no han concedido a la valoración de Grecia por Keats y por sus contemporáneos y sucesores atención alguna, creyendo con ello tal vez adoptar un criterio más analítico que el que tal valoración implicaba. Con ello han silenciado, sin embargo, algo que es enormemente importante en la poesía keatsiana y han eludido al mismo tiempo cuestiones que, como la presencia de varios cientos de nombres propios griegos o pseudogriegos que aparecen en la obra del poeta (tanto es así que la popular edición "Penguin" de la poesía de Keats incluye un breve "Dictionary of Classical Names"), una explicación completa del texto keatsiano debería justificar.

Mi propósito en este estudio es demostrar no sólo la existencia en la poesía keatsiana de un uso determinado de la antigüedad griega para unos fines poéticos, sino también la importancia que el conocimiento de este uso tiene para la comprensión de algunos de los poemas más celebrados de Keats (las únicas composiciones notables del poeta excluidas de mi análisis serán The Eve of St. Agnes, Isabella, y "La Belle Dame sans Merci"). Para ello utilizaré sucesivamente tres puntos de vista. Comenzaré con

VII

una introducción histórica (Capítulo I) en la que intentaré trazar esquemáticamente los orígenes y el desarrollo de la valoración de Grecia durante los ochenta y tantos años que preceden en la tradición inglesa a la composición de la poesía keatsiana. Vincularé luego esta información histórica al universo del poeta esbozando (Capítulo II) la filiación biográfico-cultural de la valoración de la antigüedad griega por parte de Keats. A continuación analizaré la obra keatsiana (Capítulos III-VII) intentando descubrir la forma que el mundo griego adopta en cada uno de los poemas. Para ello utilizaré la distinción ya antigua (1923) de C.K.Ogden y I.A.Richards entre "significado" (el valor funcional de un elemento dentro de un sistema de elementos) y "referencia" (la relación entre un elemento de un sistema, o el sistema entero, y el universo externo a tal sistema). Con esta distinción intento delimitar el valor del mundo griego en cada poema y el valor que en cada composición el mundo griego adquiere como representación cognoscitiva del universo extra-textual.

Aunque en mi examen de los textos utilizaré repetidamente una técnica de contextualización progresiva basada en la usada por J.R. Firth para sus análisis lingüísticos, no me limitaré a un único procedimiento rígido, lo cual daría lugar a innecesarias repeticiones y a una limitación desventajosa de mi punto de vista. Este análisis de los poemas keatsianos desde un ángulo que subraya la importancia en ellos de una Grecia valorada descubrirá en el texto de Keats importantes aspectos habitualmente ignorados por los estudios sobre el poeta y constituye la

VIII

parte principal del presente trabajo.

Finalmente (Capítulo VIII) intentaré poner en relación los resultados de mi análisis del texto keatsiano mediante una armazón teórica capaz de explicar todos los datos. Con la brevedad de esta última sección quiero subrayar la importancia de la anterior, puesto que la construcción de una teoría satisfactoria y completa del simbolismo, enormemente útil como sin duda sería en los estudios sobre literatura, debe ser forzosamente una empresa conjunta de neurólogos, psicólogos, filósofos y lingüistas y desborda por completo el ámbito del estudio de las obras literarias.

Debo explicar aquí la distinción terminológica que me ha sido preciso emplear a partir del Capítulo II de mi trabajo entre las siguientes expresiones: 1) Grecia (la península balcánica y ciertas zonas de Asia Menor, los habitantes de estas regiones, su historia y civilización en el pasado y también en el presente); 2) "Grecia" (la palabra con la que designamos este conjunto de realidades); y 3) GRECIA (la forma que adopta Grecia en cada poema de Keats y en el texto keatsiano en general). Grecia será, pues, una realidad física; "Grecia" una realidad lingüística; y GRECIA una realidad psíquica, un campo de operaciones evocativas, de relaciones entre unos objetos y otros o entre objetos y representaciones mentales de los mismos o entre representaciones mentales de objetos entre sí.

Otros términos especiales que aparezcan en el texto serán o bien transparentes (p. ej. "simbolizante"/"simbolizado", por analogía con la terminología saussuriana) o bien habrán sido to-

IX

mados de otros autores citados en nota bibliográfica.

Con respecto a las expresiones "Romanticismo" y "Clasicismo", su uso hubiera dado lugar a una gran confusión en este estudio, lo cual me hace preferir infinitamente la falta de elegancia que acompaña al uso repetido de fórmulas como "segundo tercio del siglo XVIII" o "comienzos del siglo XIX". Utilizaré, sin embargo, "Neoclasicismo" en la acepción que suelen dar al término los estudios modernos de historia del arte.

I- INTRODUCCION: INFANCIA Y JUVENTUD DE UN TEMA LITERARIO

1- El descubrimiento de Grecia y el renacimiento neoclásico de las artes.

La aparición y desarrollo de elementos griegos en las obras artísticas de Europa y América durante los siglos XVIII y XIX es hoy un fenómeno que los historiadores del arte conocen muy bien y designan con el término (envidiablemente preciso para los estudiosos de otros aspectos de la historia de la cultura europea) de Neoclasicismo(1). El "Greek revival" a partir de mediados del siglo XVIII constituye una etapa claramente delimitada de la historia de la arquitectura inglesa y podemos datar en la tercera década del siglo el origen en Inglaterra de la arqueología griega científica(2).

La idealización sentimentalizada del tema de Grecia, que surge en esta misma época en la poesía inglesa, no ha gozado, sin embargo, de la misma fortuna, y no llegan a media docena las obras que, siquiera parcialmente, se han ocupado de ella(3). Resulta evidente, sin embargo, incluso a primera vista, que, si bien es posible detectar a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XVIII algunas transformaciones literarias relacionadas con la curiosidad creciente por los temas del pasado nacional que explican ciertos aspectos de la poesía inglesa del siglo XIX, también tienen lugar paralelamente unos cambios temáticos de índole muy distinta que, sin arrojar tal vez mucha luz sobre la obra de Coleridge, Wordsworth, Scott y Southey, anticipan el

uso simbólico por parte de Byron, Shelley y Keats de los temas relacionados con la Grecia antigua. El estudio de este aspecto de la literatura de los siglos XVIII y XIX topa inevitablemente con el problema creado por siglo y medio de crítica literaria, empeñado en definir la literatura de principios del siglo XIX más que sobre bases temáticas y estilísticas internas (muy difíciles de establecer en un período literario caracterizado precisamente por su singular variedad de tendencias), por la oposición de su fisonomía general a la de otras épocas. Esto ha dado lugar a las entelequias "clasicismo" y "romanticismo" sobre las que tanta tinta se ha derramado, y asimismo al natural desgaste que estos términos han sufrido en un proceso tan largo como intenso(4). Los escritores del segundo y tercer tercios del siglo XVIII han sufrido considerablemente esta polarización, que les ha hecho o bien pioneros de algo que aún no era posible en su tiempo, o bien anacrónicos epígonos de formas literarias ya caducas. La posición adoptada por John Buxton(5), para quien varios autores del período considerado tradicionalmente en historia literaria como "prerromántico", además de otros escritores "románticos", como el propio Shelley, se integran en una tradición paralela al Neoclasicismo artístico contemporáneo, sólo puede sorprender a quienes, víctimas de esta situación, defiendan acepciones inflexibles y por ello inútiles para los fines metodológicos que los justifican, de los términos "romanticismo" y "clasicismo", entendiéndolos como los polos cuya irreconciliabilidad va siendo necesario olvidar.

No es necesario, siguiendo el criterio de un autor francés

del siglo pasado(6), llegar al extremo de explicar la tradición literaria inglesa como la historia de la constante reaparición en formas distintas de elementos literarios grecolatinos para observar en la poesía inglesa de los siglos XVIII y XIX la presencia de algunos de estos elementos, que aparecen rodeados de un halo de novedad, el entusiasmo despertado por la paradoja de la novedad milenaria.

Algunos autores se han referido a la aparición del tema griego en la poesía del siglo XVIII bajo denominaciones tales como "clasicismo romántico"(7), "helenismo romántico" o "neohelenismo", considerando el fenómeno a veces como una tendencia que discurre al margen de la tradición literaria principal y otras como una curiosidad en una época de extravagancias. Resulta en este sentido muy necesario observar, sin embargo, que Thomson, Collins, Gray y Akenside (posiblemente los autores de la mejor poesía inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII si exceptuamos a Burns y a Blake), y Byron, Shelley y Keats, los tres grandes poetas de la llamada "segunda generación romántica", constituirían el núcleo de un estudio concienzudo del proceso, juntamente con Landor, cuya obra ninguna teoría del Romanticismo ha conseguido explicar satisfactoriamente, y Wordsworth, a quien poemas como "Laodamia"(1815) y "Dion"(1820) y ciertos episodios de The Excursion (1814)(8) harían objeto de un capítulo de especial importancia. Estos autores, y muchos otros que se insertan en una tradición temática de cuyos orígenes y primer desarrollo en Inglaterra me ocuparé en el presente capítulo, ni abandonaron la tradición antigua ni permitieron a los escritores

de ésta componer la literatura de los siglos XVIII y XIX, sino que reinterpretaron la Antigüedad de un modo completamente original, mostrando preferencias entre sus poetas y artistas, proyectando en ellos aspectos propios y cometiendo en su interpretación errores más o menos inevitables. En esta originalidad no fueron distintos de ninguna época que haya sentido el hechizo de otras anteriores, la nuestra incluida.

La aparición del tema de Grecia en la poesía inglesa está relacionada socialmente, como tantos otros fenómenos artísticos y literarios de la época, con el avance político de las clases medias de la Inglaterra del siglo XVIII. La necesidad de una sociedad renovada, progresivamente burguesa y laica, de abandonar tanto los motivos de la tradición cortesana y aristocrática como los temas religiosos, alimentó una búsqueda temática insólita hasta entonces desde el Renacimiento, que favoreció no solamente la aparición del tema griego, sino también el desarrollo de los asuntos nacionales del pasado medieval y las mitologías germánicas así como el interés por los argumentos exóticos italianos y orientales. Al mismo tiempo, resulta característico en estas nuevas clases que constituyen el nuevo público, el recelo de la identificación con la Roma imperial, idea favorita de los autores de los últimos años del siglo XVII y de los primeros del XVIII y ejemplificado en el adjetivo "augustan" que gustaban de aplicarse a sí mismos y a su época(9). La nueva sociedad prefiere imaginarse a la Inglaterra "whig" de Robert Walpole como una democracia ateniense de su exclusiva invención. O tal vez esta identificación con un sistema democrático que excluía al cincuenta

por ciento de la población constituya un fenómeno de asombrosa clarividencia histórica por parte de los pioneros de la brutal revolución industrial inglesa y del voto censatario.

La progresiva polarización ideológica característica de la época hace que desde un principio el tema griego aparezca asociado a las aspiraciones democráticas de autores que con frecuencia creciente pertenecen o se dirigen a la burguesía mientras los temas medievales aparecen a menudo, aunque de modo menos decidido, relacionados con la añoranza del sistema feudal y la identificación del escritor con la nobleza dentro de tal sistema. El desarrollo de la conciencia nacional, un fenómeno de singular importancia en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, también modificó esta situación y es así posible encontrar que autores muy comprometidos con posiciones políticas progresistas, como William Cobbett, se apoyaban en derechos populares del medievo y que aristócratas defensores de variedades extremas de conservadurismo resultaban ser coleccionistas de antigüedades griegas y entusiastas "dilettanti". La indecisión entre uno u otro conjunto temático es característica de la época y resultan típicos los intentos de imposibles combinaciones en poetas como Collins y Gray.

La aparición a partir de 1730 del tema griego en la poesía inglesa, como la de elementos y formas griegas en el arte europeo y americano de la segunda mitad del siglo XVIII, constituye un aspecto de un fenómeno mucho más amplio en la historia de Occidente, y ha sido estudiado bajo distintas denominaciones: "crisis de la conciencia europea"(10), "ruptura de la tradición"(11),

despertar del sentido histórico(12), o aceleración del tiempo(13). La acumulación de conocimientos científicos, intensificada desde el siglo XV, y la proliferación de los viajes que las estructuras económicas de la Europa de estos siglos no sólo favorecían sino que hacían necesaria, produjeron una creciente relativización de los valores hasta entonces estáticos de la civilización occidental y dieron lugar a la noción de que lo adecuado a un lugar y a un momento histórico determinados resulta casi siempre inadecuado al variar alguno de estos factores. Este importantísimo cambio en la concepción del mundo de los europeos no es otra cosa que la aparición del espíritu crítico de Occidente. En adelante, una vez planteada esta cuestión, las instituciones, las costumbres, las ideas, habrán de demostrar constantemente su utilidad, su verdad, para no desaparecer barridas por otras más convenientes. Aparece así el futuro como un vacío que es posible llenar de la manera más adecuada posible, con la felicidad de los humanos preferentemente, y no con la repetición de un ciclo eternamente válido para todos los hombres, épocas y sociedades. El pasado sufre también una transformación radical y, de modelo cíclico de acontecimientos superficialmente distintos pero profundamente idénticos, pasa a ser un heterogéneo conjunto de posibilidades cuya existencia pretérita resulta para el hombre del XVIII no solamente garantía de su repetibilidad, sino asimismo base para la sospecha de la probable existencia de tantas otras excelentes alternativas cuyas bendiciones apenas si puede soñar.

El descubrimiento no podía sino llenar de un entusiasmo ca-

si religioso a una sociedad que se sentía nueva, y el estudio del pasado se convierte de un pasatiempo de ociosos o curiosos en una pasión sacralizada que atrae en grado mayor o menor a un número creciente de lectores entre el público que el avance del siglo ve incrementado. Una Grecia de sabios y austeros pastores, a quienes el contacto con la naturaleza convierte en inspirados poetas y en escultores y arquitectos de gusto exquisito, empieza poco a poco a simbolizar las aspiraciones de esta sociedad y desplaza en el arte y en la literatura a una Roma urbana, imperial y falta de originalidad artística. Ante esta época de descrédito de la autoridad y de devoción por la "composición original", Roma empieza a encarnar la quintaesencia de la barbarie.

El primer edificio de orden dórico construido en Europa después de la Antigüedad es el templo erigido en 1758 por James Stuart para Lord Lyttleton en sus jardines de Hagley Park, cerca de Birmingham⁽¹⁴⁾. Para la construcción de este edificio no bastaban ni los preceptos arquitectónicos vitrubianos ni la muy imperfecta visión que el comienzo del siglo tenía del arte griego. La construcción es el resultado de más de veinte años de viajes arqueológicos, de estudios de Historia y de cambios estéticos subsiguientes. También, naturalmente, de un proceso de idealización de lo griego que, desde alrededor de 1730, empezaba a presentarse cargado del valor moral que la impresionante sobriedad del templo de Hagley Park simboliza.

El factor decisivo en estos cambios lo constituyó la fundación en Londres en 1732 de la "Society of Dilettanti", cuyo pa-

pel en la acumulación y divulgación de conocimientos científicos sobre Grecia y, por lo tanto, en el nacimiento del Neoclasicismo inglés, ha sido concienzudamente estudiado por Adolf Michaelis(15). Integraban la sociedad jóvenes viajeros de buena posición que habían comenzado a interesarse por el arte antiguo a raíz de sus "grand tours". Su fundación supone la inauguración en Inglaterra de la arqueología griega(16).

Fue la primera empresa de la sociedad la financiación del viaje que James Stuart(1713-1788) -el propio arquitecto del templo dórico de Hagley Park, y pintor y dibujante antes que arquitecto- y Nicholas Revett(1720-1804) -estudiante de pintura en Roma con Gavin Hamilton- hicieron entre 1748 y 1755 a Grecia y Turquía, en donde llevaron a cabo abundantes dibujos de esculturas y tomaron medidas de construcciones arquitectónicas, especialmente en la Acrópolis ateniense. Los resultados de este viaje se publicaron en 1762 bajo el título The Antiquities of Athens. Measured and Delineated by James Stuart, FRS and FSA and Nicholas Revett, Painters and Architects. Los edificios neoclásicos de Cheltenham, Leamington, Bristol y Bath muestran el extraordinario efecto que la publicación de este primer volumen de las Antiquities of Athens (17) pudo llegar a tener sobre la arquitectura de la época no solamente en Londres sino también en el resto de Inglaterra.

A la publicación del material recogido por Stuart y Revett en su viaje se adelantaron en nueve y cinco años respectivamente The Ruins of Palmyra Otherwise Tedmor (1753) y The Ruins of Balbek, Otherwise Heliopolis in Collosyria (1757), resultado de

otro viaje realizado por James Dawkins (1722-1757) y Robert Wood (1717?-1771) también a Grecia y Turquía entre 1750 y 1752. Las ruinas que estas obras describían no eran griegas, pero eran helenísticas, romanas tardías, por un lado, y por otro, alimentaban el gusto por lo exótico y lo oriental que en estos años empezaba a constituir otra de las alternativas temáticas al gusto artístico de la época inmediatamente anterior. Dieron además lugar a una gran curiosidad por el arte griego de la costa mediterránea de Asia Menor y, por lo tanto, al viaje que la Society of Dilettanti programó en 1764 a Jonia. Para esta expedición la sociedad eligió a un erudito en temas clásicos: Richard Chandler (1738-1810). Chandler había anotado una edición de fragmentos de poesía griega en 1759 bajo el título Elegiaca Graeca y en 1763 publicó un catálogo de los mármoles del conde de Arundel (18). En la expedición a Jonia le acompañarían Nicholas Revett en calidad de experto en temas de arquitectura y William Pars, quien se encargaría de hacer los dibujos. El viaje duró dos años y en 1769 la Society of Dilettanti publicó las Ionian Antiquities. Más tarde Chandler publicó también, al margen de la sociedad, Travels in Asia Minor (1775) y Travels in Greece (1776). relaciones menos eruditas de sus viajes, además de una History of Illium or Troy (1802).

En 1735 Thomas Blackwell había publicado su Inquiry into the Life and Writings of Homer y en 1767 apareció la obra de Wood, el viajero a Palmira y Balbec, A Comparative View of the Antient and Present State of the Troade. To which is prefixed an Essay on the Original Genius of Homer. Hasta esta época el

el término "Antigüedad" había sido entendido como el espacio de tiempo que había transcurrido entre alrededor del siglo V antes de nuestra era hasta la época del patriarca bizantino Focio y no se hacían apenas distinciones de valor o cronología entre sus diferentes productos artísticos y literarios, aunque se había planteado en ocasiones la cuestión de la superioridad de la originalidad de Homero sobre la perfección de Virgilio o viceversa. Es Winckelmann quien hace la primera periodización y valoración relativa del arte antiguo y es ahora cuando, a raíz del interés psicológico, histórico y político en el "estado de naturaleza" y de la identificación de lo civilizado con Roma y con el principio de autoridad en descrédito creciente, comienza a valorarse lo primitivo como portador de un valor moral característico. La arquitectura busca en el estilo más arcaico de entre los que la arqueología pone a su disposición, y la pintura en el estilo lineal de la cerámica ática, la purificación que solamente es posible encontrar en los orígenes mismos de las artes.

El ensayo homérico de Wood tuvo tal éxito que fue reeditado en versión aumentada por separado en 1769 y traducido al alemán y al francés en 1773 y 1775 respectivamente. Wood adjudicaba todo el mérito literario de la Iliada y la Odisea al hecho de haber sido compuestas con la espontaneidad y sencillez de una época no corrompida en la pureza de sus sentimientos naturales por la civilización. Naturalmente, la vuelta a tal estado no era posible ni para los artistas ni para los poetas, pero cabía el recurso a la ficción, a la pseudoantigüedad, para quienes creían

haber nacido demasiado tarde y, del mismo modo que Mengs pintó su fresco romano para burlar a Winckelmann, Macpherson maquinó la más célebre falsificación literaria de todos los tiempos. Me he referido ya a las dificultades de los poetas de estos años y a su posición indecisa entre los temas de la Grecia antigua y los del legendario pasado germánico. La elección no fue sino en raras ocasiones exclusiva y el hecho resulta patente al descubrir que Ossian, Fingal y Temora intentan proporcionar al público de la época neoclásica un equivalente embellecido de los poemas épicos de Homero, remediando lo que su autor considera errores en aquéllos. Los textos ossiánicos, supuestamente compuestos en el siglo III y escritos en la prosa "arcaica" de la Biblia anglicana, evitan cuidadosamente las supersticiones, la franqueza embarazosa respecto a temas sexuales y la bárbara crueldad que para el lector de esta época constituían la triste contrapartida de la genial espontaneidad homérica.

Independientemente de la Society of Dilettanti, otros viajeros ingleses estuvieron en Grecia y Asia Menor y las publicaciones arqueológicas y los libros de viajes se multiplican en el segundo tercio del siglo XVIII. Richard Pococke (1704-1765) viajó entre 1737 y 1740 por Egipto, Palestina, Asia Menor, Grecia e Italia, publicando entre 1743 y 1745 su A Description of the East, and Some Other Countries y en 1752 una obra erudita de epigrafía y numismática(19). Edward Chishull (1671-1733) había viajado por Turquía entre los años 1698 y 1701 y su diario, que muestra un profundo interés en las ruinas griegas de aque-

lla región, fue publicado póstumamente por su hijo(20).

A partir de 1770 tanto los viajes a Grecia y Asia Menor como la literatura de viajes y las publicaciones arqueológicas sobre estos lugares experimentan un incremento geométrico que resultaría fatigoso seguir aquí, máxime cuando se trata de un tema bien conocido de la historia cultural británica (21). Lo que es interesante subrayar es que la orientación de muchas de las primeras empresas arqueológicas inglesas, así como el punto de vista de la mayoría de los viajeros a Grecia, fue siempre al menos tan estética y moral como científica y constantemente encontramos en tales publicaciones referencias a la patriótica intención por parte de los autores de estas obras de reformar el gusto de su país, que consideraban grosero y corrompido(22). Este gusto refinado por la "austeridad griega" refleja la paradójica situación de una época en la que el pasado remoto se presentaba ante los elementos progresistas de la sociedad como modelo más adecuado del futuro que el pasado inmediato: es un gusto por la "nueva Antigüedad" que satisface tanto el deseo de abandonar temas y formas que empiezan a resultar inviables como el de compensar el desarraigo que tal abandono inevitablemente produciría. Al mismo tiempo, aparece invariablemente en estas publicaciones el elogio de Grecia como patria de la libertad y la asociación entre la libertad y el progreso de las artes (23), una de las ideas más repetidas por artistas y críticos de la Inglaterra neoclásica.

En el momento de su construcción en el entorno "natural" de un jardín inglés, el templo dórico de Hagley Park no era so-

lamente un monumento al pasado, a la antigua Grecia; simbolizaba al mismo tiempo la Inglaterra futura: Arcadia y Utopía se funden en una misma manifestación expresiva del sentir de la época.

Las ideas de Winckelmann, cuyos Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst fueron traducidos por Henry Fuseli en 1765, ejercerían más adelante tanto directamente como indirectamente una gran influencia sobre la pintura contemporánea y el estudio del arte griego en Inglaterra (24). Sin embargo las fechas de algunos de los viajes y posteriores publicaciones que he relacionado más arriba muestran que la orientación helenizante del gusto inglés era ya un hecho cuando aún Winckelmann vivía en Dresde y no había publicado sus Reflexiones. De hecho algunas de las opiniones sobre el arte griego del fundador de la historia del arte aparecen ya en los escritos de Shaftesbury, en cuyo tratado Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times (1711), escrito en plena "Augustan Age" y conocido por Winckelmann (25), encontramos afirmaciones como la siguiente:

'tis evident, beyond a doubt that the arts
and sciences were form'd in GREECE it-self.
'Twas there that musick, poetry, and the
rest came to receive some kind of shape,
and be distinguish'd into their several
orders and degrees. Whatever flourish'd,
or was rais'd to any degree of correctness,
or real perfection in the kind, was by

means of GREECE alone, and in the hands
of that sole polite, most civiliz'd and
accomplish'd nation.(26).

No le ha de restar mérito alguno el curioso proceso de
idas y venidas de ideas entre Inglaterra y Alemania en los si-
glos XVIII y XIX (27) a la monumental figura de Winckelmann,
cuyo papel resultó decisivo para el estudio del arte antiguo
y en la reorientación del de la segunda mitad del siglo XVIII
en Inglaterra y en Europa entera a raíz de su residencia en Ro-
ma, Nápoles y Florencia desde 1755 hasta su misteriosa muerte
en 1768. Además de la influencia directa que Winckelmann ejer-
ció en el arte y en la arqueología europeas a partir de la pu-
blicación de sus Gedanken, es necesario tener en cuenta su pa-
pel orientador en el movimiento artístico de vanguardia que
tiene sus comienzos en Italia hacia mediados del siglo.

La importancia que, en la gestación del Neoclasicismo, tie-
ne la actividad en la Roma de mediados del siglo XVIII de un
grupo de artistas y arqueólogos residentes allí durante perf-
odos más o menos largos y procedentes de muy diversos países
esuropeos ha sido ya estudiada con detenimiento (28). Entre es-
te grupo de pioneros del movimiento neoclásico se encontraban
el pintor escocés Gavin Hamilton(1723-1798) y los ingleses
James Barry(1741-1806) y Henry Fuseli(1741-1825), inglés de a-
dopción este último, aunque suizo -Heinrich Füssli- de nacimien-
to. Estos artistas, que habían llegado a Roma buscando alterna-
tivas a una tradición artística que empezaban a sentir no so-
lamente agotada, sino también, como sus contemporáneos autores

de publicaciones arqueológicas, corrupta, no tardaron en contagiarse allí del entusiasmo por los estilos antiguos que iba a ser la clave de los cambios en el gusto de la segunda mitad del siglo. El trabajo de estos artistas en las décadas ^{séptima} ~~sexta~~ y ^{octava} ~~séptima~~ del mismo muestra no solamente radicales cambios temáticos en los que la imitación de las pinturas que decoran la cerámica ática y la representación de escenas homéricas y de los trágicos griegos son centrales, sino en la propia concepción del arte y de sus medios y fines. La tridimensionalidad tan trabajosamente perseguida y conseguida al fin por una tradición pictórica ininterrumpida desde el medievo, con su riqueza de valores luminosos y espaciales, es sustituida en estas obras por las cualidades planas y la economía de medios de lo que Robert Rosenblum ha llamado "el estilo lineal" (29). Es característico del gusto neoclásico la tendencia a evitar la técnica del óleo, asociada a la pintura precedente y a sus fines artísticos, sustituida por otras que los artistas investigan incesantemente en esta época. Barry, Blake y Flaxman (1755-1826) la abandonarán por completo, sustituyéndola por nuevos procedimientos, entre los que el grabado resulta especialmente notable, y algunos artistas europeos, entre ellos Ingres y el propio Blake, llegarán en su experimentación a resucitar técnicas tan olvidadas como las del temple y el pan de oro.

Gavin Hamilton ejecutó en Roma entre 1762 y 1765 cierto número de pinturas sobre temas homéricos que fueron grabadas por Domenico Cunego a partir de 1764. Algunos de sus títulos

eran: "Llanto de Andrómaca por la muerte de Héctor", "La despedida de Héctor y Andrómaca", "Príamo rescata el cadáver de Héctor". El tema homérico de estas pinturas constituye en sí una novedad, pero al compararlas con la pintura europea contemporánea e inmediatamente anterior sorprende en ellas la seriedad trágica, la gravedad moral, que contrasta marcadamente con la pintura de paisajes, de interiores burgueses o de retratos de sutil investigación psicológica, característica del anterior arte inglés del siglo XVIII. Rosenblum ha demostrado, por otra parte, la fuerte tendencia que desde un punto de vista formal muestran estas obras hacia una pintura plana, que realza el dibujo y los contornos debido a la influencia de la pintura de la cerámica griega(30).

La obra de Barry "Los vencedores en Olimpia", ejecutada en 1777 a su regreso de Italia, muestra una dirección estilística análoga: presta una atención mucho mayor al dibujo que al color y pone de relieve una concepción bidimensional de la representación gráfica.

El pintor anglo-suizo Henry Fuseli también adoptó un estilo lineal no solamente en muchas de las obras de tema griego que ejecutó con motivo de su estancia en Italia entre 1770 y 1778, sino también en obras sobre los temas shakespearianos y fantásticos que le relacionan tanto como su juventud en Zurich y sus amistades literarias con el "Sturm und Drang".

Respecto a la tradicional consideración de Blake como un artista excéntrico e inclasificable, Rosenblum (31), basándose

no solamente en obras suyas poco conocidas de tema griego, sino también en sus obras más características, ha llegado a importantes conclusiones respecto al uso muy personal que en su arte hace de ideas y formas profundamente neoclásicas. Blake, como otros muchos artistas ingleses y americanos que no viajaron a Italia, se incorporó por influencia de los que estuvieron allí y por reacción contra la tradición pictórica barroca al renacimiento neoclásico de las artes.

Si la génesis del nuevo gusto artístico estuvo determinada por el rechazo por parte de los artistas de los presupuestos de la pintura renacentista y barroca europea, su evolución, sin embargo, se vio muy condicionada por los hallazgos arqueológicos contemporáneos, fruto, como hemos visto, de una evolución cultural paralela, o más bien, aspectos ambos del mismo proceso. Las excavaciones de Herculano y Pompeya a partir de 1738 y 1748 respectivamente, abrieron una nueva antigüedad romana con un tinte helenístico y aunque la arqueología pompeyana no fue dada a conocer hasta entrado el siglo XIX, las pinturas descubiertas en Herculano fueron divulgadas muy pronto con la publicación en 1762 y en Nápoles de Le pitture antiche d'Ercolano, obra espléndidamente ilustrada, de la que en Inglaterra se distribuyeron quinientos ejemplares. En esta misma época se descubrieron también los templos dóricos de Paestum, no ocultos hasta entonces, pero rodeados de unas marismas que los hacían inaccesibles. Todo ello dio lugar a la acumulación de gran cantidad de cerámica griega (32) que muy pronto empe-

zó a ejercer su influencia en Inglaterra a través de los coleccionistas, que publicaban orgullosamente reproducciones de sus antigüedades, y de los artistas, que inmediatamente incorporaron a sus obras temas y formas procedentes de estos hallazgos.

El principal de estos coleccionistas fue William Hamilton (1730-1803), representante británico desde 1764 en la corte de Nápoles, donde residió hasta 1800. Durante estos años Hamilton acumuló dos valiosas colecciones de cerámica griega, una de las cuales fue adquirida por el British Museum en 1772; la otra, al parecer mucho mejor, se perdió parcialmente en un naufragio frente a las islas Scilly al ser transportada a Inglaterra (33). Hamilton, como hacían otros "dilettanti" de la época tanto por orgullo coleccionista como por cívico compromiso con una sociedad nueva a cuyo perfeccionamiento creían con tales acciones contribuir (34), publicó sus colecciones, que aparecieron en cuatro volúmenes cada una: la primera entre 1766 y 1767 con un texto de Pierre D'Hancarville y grabados e ilustraciones de distintos artistas (35), y la segunda entre 1791 y 1795 con ilustraciones de Wilhelm Tischbein y texto del propio Hamilton.

La influencia de estas publicaciones no se hizo esperar: en 1769 Josiah Wedgewood abrió la nueva fábrica de cerámica de Staffordshire con el nombre de Etruria, pues no existía certeza de que las piezas de Hamilton no fueran etruscas, aunque tanto Winckelmann como D'Hancarville y Hamilton estaban convencidos de que eran griegas. La inauguración de la fábrica

fue celebrada con una serie de platos y vasijas negros sobre los que aparecían en pintura roja estilizados diseños que representaban escenas homéricas y de la tragedia griega; y a partir de 1775 John Flaxman trabajaba en la fábrica diseñando piezas y decoraciones "griegas".

La adaptación de muchos artistas neoclásicos, en su búsqueda de nuevos medios de expresión, al creciente proceso industrial es característica de los dos últimos tercios del siglo XVIII y sobre todo del XIX. Su trabajo como grabadores o ilustradores de las publicaciones que el crecimiento del público lector hace cada vez más numerosas tendrá una influencia cultural imposible imaginar para los pintores cortesanos anteriores, cuyas obras eran apreciadas casi exclusivamente por el mecenas o comprador y el grupo de amigos de éstos. Al mismo tiempo este hecho da lugar a una relación poco usual anteriormente entre artistas y escritores, que a menudo se encuentran ahora trabajando en empresas comunes: y ambos factores contribuyeron a un intercambio natural de los nuevos materiales literarios, artísticos y arqueológicos por parte de los artistas neoclásicos y los poetas de la época.

En la segunda mitad del siglo XVIII los escritores y artistas son piezas fundamentales en la voluntad de los grupos liberales que sienten la necesidad de extender el nuevo gusto, el buen gusto, como medio de democratizar la sociedad. Esta intención es análoga a la idea shaftesburiana, muy común en la época, de que no solamente florecen las artes allí donde

reina la libertad, sino que también el buen gusto y la contemplación de la belleza ejercen sobre los espíritus una influencia tan benéfica como decisiva para la aparición de aquélla en la sociedad.

2- Grecia en la poesía inglesa del siglo XVIII

La orientación predominantemente artística del Neoclasicismo es la principal razón de que en catalogaciones generales de períodos literarios la literatura de esta época haya sido a menudo malentendida como un fenómeno incompleto y fragmentario, parte de algo más amplio (el Romanticismo, por ejemplo), y por sí solo difícil de explicar. Esto ha resultado en la agrupación de sus autores en torno a ideas y movimientos que muchas veces les son ajenos. Es cierto que frecuentemente resulta peligrosa la búsqueda de paralelismos entre el arte y la literatura y en ocasiones incluso entre géneros literarios diferentes; sin embargo, muy pocas veces en la historia de Occidente han compartido tantos presupuestos e intenciones los escritores y los artistas. El hecho de que la época buscara en Grecia la regeneración del gusto contemporáneo y el de que en este sentido los hallazgos arqueológicos fueran muy considerables, fue muy importante en la orientación artística de los escritores del siglo XVIII. Los estudios clásicos tuvieron un notable desarrollo en la segunda mitad del siglo y durante todo el XIX, y las traducciones del griego se multiplicaron obedeciendo tanto a una demanda creciente por parte de un público

que aunque no conocía la lengua sentía un gran interés por sus autores, como a las pretensiones de incrementar las culturas nacionales que la época alimentaba (36). Sin embargo, lo que hechizaba a estos hombres, con sus ideas sobre la futuribilidad del pasado, era el descubrimiento, la novedad pretérita, aquello que no hubieran conocido sus abuelos de lo sucedido antes aún que ellos, y los autores griegos que el siglo XVIII tenía a su disposición eran prácticamente los de la Inglaterra isabelina, aunque mejor conocidos y editados. El poeta de esta época tiende, por lo tanto, a expresar un entusiasmo mayor ante templos, ruinas y urnas griegas que ante los diálogos platónicos, aunque a menudo investigue con mayor o menor fortuna la posibilidad de aplicar a la lengua inglesa los recursos de la poesía griega. Los propios temas homéricos o de Sófocles o Esquilo aparecen muy condicionados y en ocasiones suplantados en esta literatura por las recreaciones artísticas de los mismos.

El cambio artístico necesitó una etapa arqueológica que proporcionara dirección a unos comienzos balbuceantes; al nuevo poeta, sin embargo, le basta muchas veces una vaguísima idea de lo que en Grecia fue para llenar un gran número de versos con su propio entusiasmo. Por ello la poesía de tema griego no hubo de esperar ni a los estudios científicos, geográficos o arqueológicos, ni al desarrollo del arte neoclásico para empezar a dar sus primeros frutos; y, aunque estos procesos ejercerían más adelante su influencia, la poesía inglesa de

tema grigo comienza por este motivo en los años de la gestación del Neoclasicismo; es decir, en la ^{cuarta} ~~tercera~~ década del siglo XVIII, contemporáneamente a la fundación de la Society of Dilettanti y veinte años antes de que Winckelmann publique sus Gedanken y empiece a residir en Italia.

La idealización de la Grecia antigua, imaginada tierra de benévolos climas y bellísimos paisajes en la que unos hombres, privilegiados por la Historia, vivieron sus envidiables vidas de salud, sabiduría y felicidad entre ritos fascinantes ante templos de mármol blanco, juegos de atletismo y representaciones teatrales, ha sido uno de los temas a los que más fidelidad han guardado los artistas y especialmente los poetas de la segunda mitad del siglo XVIII y de los siglos XIX y XX. Ha sido el preferido de no pocos escritores de nuestro tiempo profesionales del estudio y la enseñanza de la historia o de la lengua griegas, y en otros casos ha estado relacionado con la atracción que suele ejercer el clima mediterráneo sobre los ciudadanos de otras latitudes menos templadas. Muchas veces lo encontramos vinculado a cuestiones tan polvorientas como la de si los antiguos griegos tenían o no los ojos azules o aquella otra no menos bizantina sobre si son más bellas las mujeres del norte de Europa o las que se criaron a orillas del Mare Nostrum. El tema no está, al parecer, completamente agotado todavía y de cuando en cuando aún hoy algún poeta desenrolla como reclamo de su musa el ya bastante descolorido decorado en que aparece cierta ruina griega junto a alguna bahía solitaria.

Después de más de dos siglos de uso continuado en poemas, en prosa literaria y en discursos, tanto académicos como políticos, resulta hoy tan difícil hacerse cargo de la radical novedad del tema inaugurado en Inglaterra por Thomson, Akenside, Collins, Gray y otros poetas de menor talento, como ver en el movimiento artístico neoclásico las cualidades de juventud y rebeldía que indudablemente lo acompañaron en sus orígenes. El hecho de su recurrencia posterior y el progresivo avance del Neoclasicismo en Inglaterra no deben hacernos perder de vista, por otra parte, la fuerza de inercia de las formas literarias anteriores durante el segundo tercio del siglo XVIII. El sólido prestigio de Pope, indiscutido hasta la publicación en 1756 del ensayo de Joseph Warton sobre su genio y obras, se mantuvo durante todo el siglo e incluso durante los primeros años del siguiente, aunque en época de Byron era éste prácticamente el último paladín del desacreditado poeta. Los nuevos cambios se operaron en el gusto literario con lentitud y la resistencia que encontraron se ve ilustrada por el hecho de que muchos pioneros de los nuevos temas hubieran de recurrir al anonimato, al pseudónimo o a la falsa traducción para publicar obras que sólo muy levemente se apartaban de los usos imperantes (37).

El primer poema publicado en Inglaterra que presenta la idealización de la antigüedad griega inaugurando la tradición del tema es Liberty, de Thomson. James Thomson (1700-1748) había publicado entre 1726 y 1730 The Seasons, grupo de poemas

que, además de estar en una tradición literaria muy antigua, virgiliana primeramente, y en Inglaterra spenseriana, había abierto una brecha en el gusto de la "Augustan Age" hacia el tema griego. En estos cuatro poemas comienza a apreciarse, frente a las latinas, una preferencia por las alusiones a personajes y lugares helénicos que aparecen constantemente, muchas veces explicados mediante notas a pie de página. Al mismo tiempo y por otro lado, como ha observado Jean Hagstrum(38), Thomson presenta en The Seasons una marcada tendencia a utilizar en su texto referencias a obras pictóricas y escultóricas (39), dando lugar a un fenómeno que más tarde será inseparable del poema de tema griego: la "cita" de obras del arte clásico, un aspecto de la orientación artística general de la cultura neoclásica.

Thomson, como era costumbre en la época, había acompañado como tutor a Charles Richard Talbot en su "grand tour" por Europa y en 1731 había visitado Roma, donde había podido extasiarse ante las ruinas de la Antigüedad. Liberty es un "intento de seguir el progreso de la Libertad desde sus orígenes hasta el momento de su excelente instauración en Gran Bretaña" (40). El poema está dedicado a Federico, Príncipe de Gales, con la misma candidez con que Diderot dirigiría más tarde su enciclopedia a los poderosos suscriptores de la Correspondance littéraire de su amigo Grimm: Catalina de Rusia, el rey de Polonia, la reina de Suecia y varios príncipes alemanes.

En conjunto, el poema, escrito en verso blanco (y signifi-

cativamente no en pareados), se presenta como una visión poética en la que una personificación de la libertad aparece ante el poeta, que se halla característicamente sumido en una profunda meditación sobre la grandeza y decadencia de los imperios ante las ruinas de la antigua Roma, para explicarle una lección según la cual solamente bajo su presidencia es posible el progreso de las artes, las ciencias, y las letras, así como la felicidad de los hombres. Está dividido en cinco partes. En la primera (1734) la diosa de la libertad relatará la gloria de Roma, muy especialmente durante la República, y la desolación moderna de Italia, y en esta comparación se referirá al arte renacentista como una emanación del espíritu de la propia libertad. La segunda parte (publicada en 1735 con la tercera) se titula "Grecia" y en ella la diosa narra el nacimiento, la plenitud y la decadencia de la libertad en la Grecia antigua para ocuparse en la tercera de su establecimiento en Roma y de su emigración a los cielos durante el medievo. En las partes cuarta y quinta (publicadas en 1736) la libertad describe su progreso en Inglaterra y tras recomendar para su perfeccionamiento futuro el cultivo de las ciencias, las artes y las obras públicas, la diosa desaparece finalmente entre las ruinas.

Desde mi punto de vista, la segunda parte del poema tiene un valor muy especial al presentar el tema de Grecia cargado de muchas de las asociaciones que posteriormente le serán casi inseparables. En ella, después de cometer el mismo error que Rousseau y elogiar como quintaesencia de la libertad el

sistema político espartano, Thomson pasa a una descripción apasionada de Atenas,

Where, with bright marbles big and future pomp,
Hymettus spread, amid the scented sky,
His thymy treasures to the labouring bee,
And to botanic hand the stores of health:
Wrapt in a soul-attenuating clime,
Between Ilissus and Cephissus glowed
This hive of science, shedding sweets divine,
Of active arts and animated arms.
There, passionate for me, an easy-moved.
A quick, refined, a delicate, humane,
Enlightened people reigned. (41)

Aquí encontramos perfectamente elaborada la idealización arcádica de Grecia como símbolo no solamente de la libertad, sino también de la felicidad, que aparecerá constantemente en la mayoría de los poemas que posteriormente se acerquen a Grecia. Thomson describe entonces las maravillas que por sola emanación del espíritu de la libertad tienen lugar allí, con especial mención a la poesía y al "Fountain Bard" Homero y refiriéndose también a los pintores Zeuxis y Apeles aunque sin nombrar escultor alguno.

These were the wonders that illumined Greece,
From end to end. (42)

La diosa concluye, y pregunta el poeta, con el "ubi sunt" de los poetas elegíacos latinos:

Where are they now? (I cried) say, goddess, where?
And what the land, thy darling thus of old? (43).

Y contesta la diosa:

Sunk! (she resumed) deep in the kindred gloom
Of superstition, and of slavery, sunk! (44).

La actitud melancólica ante el hundimiento de algo que ha sido revestido de valor por el propio poeta resulta característica de toda la poesía de tema griego posterior. La profanación de la libertad por el "Macedonian vulture" al final de la segunda parte del poema resulta también muy típica en relación con la predilección que suele acompañar al tema por pueblos ajenos a ambiciones imperiales.

Incluso este sucinto esbozo de Liberty presenta muchas ideas que son patrimonio de lo que John Buxton ha llamado la "Grecian Age" : la necesaria relación entre la libertad y la sensibilidad estética, la carga política que acompaña a la preferencia por Grecia frente a Roma y en Roma por la época republicana; la superioridad de los arruinados fragmentos de la Antigüedad sobre los productos artísticos contemporáneos. Incluso desde el punto de vista iconográfico, con la aparición del espíritu de la libertad a un "alma sensible" y la asociación de la meditación entre las ruinas a una filosofía de la Historia, el poema codifica una actitud general respecto al pasado que perdurará hasta entrado el siglo XIX y Les ruines, ou méditations sur les révolutions des empires (1791) de Volney, escrito más de medio siglo más tarde y, sobre todo, después de la Revolución de 1789, no es sino una variación sobre el tema sin apenas añadir otra cosa que el no estar escrito en verso.

El año siguiente a la publicación de las dos últimas partes de Liberty vio la aparición de un largo poema narrativo de

tema griego que tuvo un éxito mucho mayor que el de Thomson. Leonidas, de Richard Glover (1712-1785), escrito también en verso blanco, tiene una intención política mucho más evidente y resulta muy interesante observar cómo las reediciones de esta obra se sucedieron conforme se acercaba la fecha de la Revolución Francesa: cuatro entre 1737 y 1770, una en 1798 y aún otra en 1804 aparte de las traducciones al francés y al alemán en 1738 y 1766 respectivamente. El poema, que podría compararse con el cuadro de David "El juramento de los Horacios", pues muestra con él notables coincidencias en muchos aspectos, se propone mostrar en la victoria del héroe de las Termópilas sobre Jerjes la superioridad de las virtudes cívicas y del amor a la libertad sobre la insolencia del poder y el gusto por el lujo. Aparece de nuevo en él la idealización de Grecia, aunque se trata de una Grecia algo diferente dado el interés fundamentalmente moral del autor. Un hiperbólico énfasis en el heroísmo de los griegos, que sobradamente supera en el poema a la suma del de griegos y troyanos en la Ilíada, daña gravemente el valor literario de esta obra que en absoluto consigue con los discursos pomposos puestos en boca de sus personajes principales compensar su carencia de interés dramático. El poema presenta, sin embargo, además del desordenado engrandecimiento de Grecia y de lo que Glover considera sus valores esenciales, la politización de lo griego que ya hemos observado en Liberty y la identificación de las opiniones liberales de Glover con un sistema político prestigiado por su antigüedad.

Las cualidades que he observado en la idealización de Grecia por parte de Thomson y Glover aparecen constantemente en toda la poesía de Mark Akenside (1721-1770), uno de los poetas más leídos durante el último tercio del siglo XVIII en Inglaterra. Akenside ha sido maltratado de un modo muy particular por el ir y venir de las modas literarias y figura hoy en los textos de historia de la literatura simplemente como el autor de un poema demasiado largo sobre The Pleasures of Imagination que no ha sido publicado en nuestro siglo y muy probablemente no llegue a serlo.

The Pleasures of Imagination (1744) consta de dos mil versos blancos divididos en tres libros. En el poema Akenside se propone, sobre la base de las ideas de Shaftesbury y Hutcheson, analizar todas las variedades del placer estético, que, como en ellos, se funda en un "sentido moral". En el primer libro discute las cualidades intelectuales que se combinan en la facultad imaginativa, así como la naturaleza de la belleza y sus distintos grados. La íntima relación entre la belleza y la facultad moral aparece claramente para Akenside en el arte y en la literatura de Grecia. El segundo libro expone cómo la diferenciación posterior entre la búsqueda de la belleza y la de la verdad ha sido la causa de la decadencia de la primera, pasando a enumerar los placeres accidentales que colaboran en la actividad imaginativa. El último libro se ocupa del placer originado por la observación de las costumbres, y analiza la naturaleza de los vicios, describiendo las operaciones de la mente en el

acto imaginativo. Termina el poema con la discusión de la naturaleza del gusto y la descripción de las ventajas que resultan de una imaginación bien formada.

A pesar de la concepción esencialmente teórica del poema, Akenside consigue introducir constantemente en él la Grecia de cuyo genio se considera un seguidor:

Genius of ancient Greece! whose faithful steps
Well pleased, I follow through the sacred paths
Of Nature and of Science: nurse divine
Of all heroic deeds and fair desires! (45)

while, to my compatriot youth,
I point the high example of thy sons,
And tune to Attic themes the British lyre. (46)

Transcribo a continuación un largo fragmento del poema de Akenside, los últimos cincuenta y un versos del segundo libro, en el que aparecen las ideas que hemos visto asociadas en Thomson y Glover al tema griego: la condena de los tiranos y la magnificación de Grecia, que se presenta como la edad de oro de la historia de la Humanidad, cuando los hombres eran sabios, virtuosos y felices. El poeta se dirige al lector, al que imagina en ocasiones hechizado por "songs of Grecian bards, and records wrote by Fame for Grecian heroes":

If then thy soul,
Spurning the yoke of these inglorious days,
Mix in their deeds and kindle with their flame;
Say, when the prospect blackens on thy view,
When, rooted from the base, heroic states
Mourn in the dust, and tremble at the frown

Of curst ambition; when the pious band
 Of youths who fought for freedom and their sires
 Lie side by side in gore; when ruffian pride
 Usurps the throne of Justice, turns the pomp
 Of public power, the majesty of rule,
 The sword, the laurel and the purple robe
 To slavish empty pageants, to adorn
 A tyrant's walk, and glitter in the eyes
 Of such as bow the knee; when honoured urns
 Of patriots and chiefs, the awful bust
 And storied arch, to glut the coward rage
 Of regal envy, strew the public way
 With hallowed ruins; when the Muse's haunt,
 The marble porch where Wisdom wont to talk
 With Socrates or Tully, hears no more,
 Save the hoarse jargon of contentious monks,
 Of female Superstition's midnight prayer;
 When ruthless Rapine from the hand of Time
 Tears the destroying scythe, with surer blow
 To sweep the works of glory from their base;
 Till Desolation o'er the grass-grown street
 Expands his raven wings and up the wall,
 Where senates once the price of monarchs doomed,
 Hisses the gliding snake through hoary weeds
 That clasp the mouldering column; thus defaced,
 Thus widely mournful when the prospect thrills
 Thy beating bosom, when the patriot's tear
 Starts from thine eye, and thy extended arm
 In fancy hurls the thunderbolt of Jove
 To fire the impious wreath on Philip's brow,
 Or dash Octavius from the trophied car:
 Say, does thy secret soul repine to taste
 The big distress? Or wouldest thou then exchange
 Those heart-ennobling sorrows for the lot
 Of him who sits among the gaudy herd

Of mute barbarians, bending to his nod,
 And bears aloft his gold-invested front,
 And says within himself, "I am a king,
 And wherefore should the clamorous voice of woe
 Intrude upon mine ear?" - The baleful dregs
 Of these late ages, this inglorious draught
 Of servitude and folly, have not yet,
 Blest be the eternal Ruler of the world,
 Defiled to such a depth of sordid shame
 The native honours of the human soul,
 Nor so efface the image of its Sire.

Las invectivas contra los tiranos y la religión constituyen una evolución de las posiciones políticas que, como hemos visto ya en Liberty y Leonidas, suelen acompañar al tema que seguimos: la violencia, sin embargo, de expresiones como "ruffian pride" o "the coward rage of regal envy" es nueva y anticipa el lenguaje que Shelley usará en Queen Mab (1813) para referirse a la autoridad civil o religiosa.

El énfasis en la superioridad estética y moral de los antiguos sobre los modernos aparecía también en Thomson y Glover pero en la adjetivación de "pious" que Akenside hace de los jóvenes tebanos que en Queronea defendieron la libertad y la de "hallowed" en la de las ruinas antiguas vemos un proceso de sacralización de lo griego frente a "these inglorious days", que aparecerá posteriormente vinculado al tema en autores como Landor, Keats o Shelley.

El fragmento citado de Akenside presenta también la idea, común en esta época, de que la contemplación de los restos de las obras antiguas da lugar en el alma sensible a un ansia de libertad, "the native honours of the human soul", exigencia de

la dignidad humana. La función de las ruinas no es, sin embargo solamente didáctica y el sentimiento de melancolía con que el poeta de Liberty se dirigía a la personificación de la libertad tiene en Akenside un sabor agradable para la imaginación que aparece claramente en el uso del verbo "taste" con referencia a "big distress" y a "heart-ennobling sorrows" (47).

En la poesía de Akenside el tema griego no está limitado a The Pleasures of Imagination, obra que el precocísimo autor publicó a la edad de veintitrés años. Durante el resto de una activísima vida como médico del hospital de St. Thomas de Londres y como estudioso de los autores griegos y latinos, Akenside dedicó sus esfuerzos poético a una reelaboración del mismo poema que no llegó a terminar, y a la composición de otras obras de menor envergadura. En 1745 aparecieron sus Odes on Several Subjects, y en 1758 el Hymn to the Naiads, así como seis de las nueve Inscriptions (una de ellas en latín) que figuran entre sus obras. En todos estos poemas aparece el tema griego acompañado de las asociaciones que poco a poco se le van haciendo inseparables.

En el Hymn to the Naiads Akenside se propone, como Milton antes que él, imitar el modelo de Calímaco. Está escrito en 330 versos blancos, y es su poema más largo después de The Pleasures of Imagination. Las ninfas se presentan en todas las complejidades de su genealogía y el poeta multiplica aquí las notas en su empeño por ser fiel a las distintas tradiciones mitográficas. Luego el poema pasa a describir la benéfica influencia de las

ninfas sobre los fenómenos atmosféricos y su actividad embellecedora de la flora así como su papel favorecedor de la navegabilidad de los ríos y, por lo tanto, del comercio. El médico poeta se refiere también a las higiénicas cualidades de las ninfas en relación con las aguas medicinales. El poema termina celebrándolas por su amistad con las Musas y condenando a los poetas licenciosos que ignoran la moderación que ellas inspiran. La composición está llena de referencias a los aspectos que he tratado más arriba: a la asociación de la belleza y la felicidad con Grecia, al espíritu independiente de los "Sons of Liberty" (48)

Who arm the hand of Liberty for war (49)

También aparece en el himno la identificación poética de Inglaterra con la Grecia arcádica, al invocar a las ninfas como

Ye Nymphs, ye blue-eyed progeny of Thames (50)

La mayor parte de las treinta y tres odas que Akenside compuso están escritas en la forma irregular o pseudopindárica popularizada por Cowley y Dryden. Sin embargo un conocedor de la poesía lírica griega como él no podía dejar de observar la regularidad de la forma métrica usada por Píndaro y de ello son muestra las seis odas compuestas según el modelo del poeta tebano: "On the Use of Poetry", "On leaving Holland", "On Lyric Poetry", "To the Earl of Huntingdon", "To Charles Townsend" y "To the Bishop of Winchester", con las que Akenside se anticipa en nueve años a las célebres odas pindáricas de Gray.

Como las odas, las Inscriptions de Akenside muestran no sólo una tendencia a usar el tema griego como el más apropiado a la expresión poética, sino también una decidida intención de adoptar aquellas cualidades que considera características de la poesía griega. En este sentido resulta muy ilustrativa la primera de estas composiciones, "For a Grotto":

To me, whom in their lays, the shepherds call
 Actaea, daughter of the neighbouring stream,
 This cave belongs. The fig-tree and the vine,
 Which o'er the rocky entrance downward shoot,
 Were placed by Glycon. He, with cowslips pale,
 Primrose, and purple lychnis, decked the green
 Before my threshold, and my shelving walls
 With honeysuckle covered. Here, at noon,
 Lulled by the murmur of my rising fount,
 I slumber: here my clustering fruits I tend;
 Or from the humid flowers at break of day,
 Fresh garlands weave, and chase from all my bounds
 Each thing impure or noxious. Enter in,
 O stranger, undismayed. Nor bat nor toad
 Here lurks: and, if my breast of blameless thoughts
 Approve thee, not unwelcome shalt thou tread
 My quiet mansion: chiefly, if thy name
 Wise Pallas and the immortal Muses own.

No es el propósito de este capítulo estudiar las semejanzas y diferencias entre la poesía griega y la de los poetas ingleses que, a partir de ella y de otras muchas fuentes, sin olvidar su propia "imagination", compusieron un símbolo literario muy complejo, mucho más amplio que lo que el resultado de tal comparación mostraría. Como los artistas de esta época, cuyas

obras ilustran algunas veces temas griegos utilizando técnicas barrocas o bien, al contrario, usan formas reminiscentes de la cerámica ática para representar temas medievales, los poetas más versados en lenguas clásicas intentan en ocasiones imitar aspectos puramente estilísticos de la Antigüedad, pero es mucho más general en ellos el uso de una idea muy amplia de Grecia como símbolo de sus aspiraciones. En esta tradición Akenside constituye uno de los autores más característicos de ambas tendencias. La publicación de sus Odes on Several Subjects (1745) estableció un precedente para la aparición, alrededor de la mitad del siglo, de un gran número de composiciones en esta forma, que pasó entonces a ser la preferida de los poetas líricos. En 1746 se publicaron sendos volúmenes de odas de Joseph Warton y de William Collins; en 1747 apareció la conocida "Ode on a Distant Prospect of Eton College" de Thomas Gray, y en 1757 las no menos célebres "The Progress of Poetry" y "The Bard" del mismo poeta.

William Collins (1721-1759) es hoy un poeta mucho mejor conocido que Akenside, con quien presenta algunas coincidencias, y en su obra encontramos tanto la idealización temática de Grecia como la tendencia a imitar aspectos de la poesía griega, de la que es también un conocedor. Como Akenside, Collins intentó la adaptación a la lengua inglesa de la oda aunque en algunos de sus experimentos no utilizó la forma pindárica sino la coral utilizada en ocasiones por los poetas trágicos griegos y en la que el épodo se encuentra en posición

central entre la estrofa y la antiestrofa. Las odas "To Fear" y "On the Poetical Character" están construidas siguiendo este modelo y la "Ode to Liberty" es una variación con un épodo entre estrofa y antiestrofa y un segundo épodo al final.

En la poesía de Collins, como ocurre en la de sus predecesores en el uso del tema griego, la asociación de Grecia con lo simple y natural, con lo arcádico, aparece en la personificación de la sencillez en la "Ode to Simplicity":

a decent Maid
In Attic Robe array'd (51)

Para Collins, como para Thomson, Glover y Akenside, el florecimiento de las artes es incompatible con la tiranía y por ello la época de Augusto, que aún en su tiempo era generalmente tenuta por la edad de oro de la literatura latina y se asociaba a la Inglaterra de principios del siglo XVIII, supone el fin de la grandeza de Roma, como la victoria de Alejandro en Queronea supuso el de la de Grecia:

While Rome could none esteem
But Virtue's Patriot Theme
You lov'd her hills, and led her Laureate Band:
But staid to sing alone
To one distinguish'd throne,
And turn'd thy Face, and fled her alter'd Land.(52)

Si estos hechos llevaban a Akenside a los denuestos e imprecaciones contra el "imperial ruffian" de la "Ode to the Earl of Huntingdon", en Collins encontramos el sentimiento de exquisita melancolía que habíamos visto ya en el propio Akenside:

No more, in Hall of Bow'r,
 The Passions own thy Pow'r,
 Love, only Love her forceless Numbers mean:
 For Thou hast left her Shrine,
 Nor Olive more, nor Vine,
 Shall gain thy Feet to bless the servile Scene.(53)

La "Ode to Liberty" es una depuración del tema inaugurado por Thomson y, como en Liberty, encontramos en ella la idealización arcádica de Grecia, el sentimiento de melancolía por su grandeza caída, "pushed by a wild and artless Race"(54), la asociación entre la libertad y la poesía, y la profecía del triunfo futuro de ambas en Inglaterra simbolizado por un templo a la libertad construido en una mezcla de los estilos gótico y griego:

Ev'n now before his favor'd Eyes,
 In Gothic Pride it seems to rise!
 Yet Graeja's graceful Orders join,
 Majestic tro' the mix'd Design; (55)

La ambivalencia de esta construcción ilustra la incertidumbre del gusto de estos años entre la tradición nacional y una tradición más cosmopolita que Grecia representa. Esta situación terminará dando lugar a una progresiva apreciación de los valores relativos de las obras artísticas y literarias del pasado por parte del ciudadano de los últimos años del siglo: apreciación que concuerda con la adopción de los "estilos históricos" en la arquitectura inglesa a partir de esta época.

La poesía de Collins muestra cómo los pocos años que separan su composición de las primeras manifestaciones del tema

griego en Inglaterra vieron un rápido proceso de consolidación del mismo como símbolo de unos sentimientos e ideas constantes que a partir de ahora los poetas pueden evocar en todas sus ramificaciones con la simple alusión a una ruina o la sola mención de un nombre propio de persona o de lugar:

Awake, Aeolian lyre, awake,
And give to rapture all thy trembling strings,
From Helicon's springs
A thousand rills their mazy progress take: (56)

En diciembre de 1746, cuando aparecieron las Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects de Collins, Dodsley publicó el volumen de Joseph Warton Odes on Various Subjects. Joseph Warton (1722-1800), compañero de estudios de Collins en Winchester y en Oxford, compartía con éste un interés muy vivo tanto por los temas griegos como por las innovaciones formales que las odas de Akenside habían introducido en la poesía lírica inglesa, y, al parecer, ambos habían llegado a pensar en la publicación de un volumen conjunto de odas (57). A pesar de que en la elección que hace entre el tema griego y el conjunto de temas asociados al pasado nacional y al medievo, Warton muestra una marcada preferencia por estos últimos, no debemos olvidar que el autor del Essay on Pope era un profundo conocedor de la lengua griega y que en su obra encontramos a menudo de manera explícita una gran admiración por los poetas de Grecia:

O ancient Greece, but chief the bard whose lays
The matchless tale of Troy divine emblaze;

And next Euripides, soft Pity's priest,
 Who melts in useful woes the bleeding breast;
 And him, who paints th'incestuous king,
 Whose soul amaze and horror wring; (58)

En este fragmento Eurípides no aparece aún sino como el sacerdote de los sentimientos; pero poco a poco se va generalizando entre los poetas una visión sacralizada de la composición poética en la que su papel como mediadores entre el glorioso pasado y el sórdido presente o incluso entre éste último y un dichoso futuro, se funde con un nuevo alarde sentimental para hacerles sacerdotes del culto a la belleza; y esta idea aparecerá con frecuencia en los poetas del siglo XIX. En Warton encontramos también algunas de las ideas que, como he señalado, se presentan casi invariablemente asociadas al tema helénico. La "Ode to Fancy", que celebra los placeres sencillos que el alma sensible encuentra en la literatura de imaginación, termina con una invocación a la fantasía, y sus últimos versos:

O let each Muse's fame increase,
 O bid Britannia rival Greece. (59)

revelan la suprema valoración de la antigüedad griega y la identificación del futuro de Inglaterra con ella tal como hemos visto ya en otros poetas.

El hermano menor de Joseph Warton, Thomas (1728-1790) publicó en 1766 una edición de la Antología griega y en 1770 una de los Idilios de Teócrito, siendo, por lo tanto, de esperar que en su obra aparezca lo griego como tema de inspiración importante. El poema The Pleasures of Melancholy, publicado en

1747, está en gran medida dedicado a las emociones placenteras que produce la contemplación de ruinas y, entre ellas, las de Grecia ocupan un lugar de importancia muy especial.

here palmy groves
Resounding once with Plato's voice, arise,
Amid whose umbrege green her silver head
Th'unfading olive lifts; here vine-clad hills
Lay forth their purple store, and sunny vales
In prospect vast their level laps expand,
Amid whose beauties glistening Athens tow'rs.(60)

La lamentación por la perdida magnificencia de Grecia es el tema preferido del poema de Thomas Warton y la agradable emoción del poeta recuerda aspectos de los poemas de Akenside y de Collins. Al mismo tiempo encontramos en Thomas Warton -que sería nombrado poeta laureado en 1785- la contraposición entre la gloriosa Grecia antigua y la Grecia moderna, ocupada por los turcos, que llenará las páginas de Byrón y de sus contemporáneos y que justificará el traslado de las estatuas del Partenón al British Museum:

Fall'n is fair Greece! by luxury's pleasing bane
Seduc'd, she drags a barbarous foreign chain.(61)

Warton expresa la asociación general que en la época existe entre el gusto por el lujo y la decadencia de los pueblos y admira en la Grecia de Pericles unos valores morales que no son sino una norma de su propio tiempo.

Thomas Gray (1716-1771) es sin duda el poeta inglés del siglo XVIII que tuvo los conocimientos más amplios y profundos

sobre las tradiciones literarias que concurren en su época. La "Elegy Written in a Country Church-Yard" (1751) es literalmente una "cámara del eco" en cuanto a imágenes y dicción y resulta difícil encontrar en la poesía inglesa una obra que muestre tal riqueza de alusiones literarias hasta la publicación de The Waste Land (1922) de Eliot. "The Progress of Poesy" (1757) y "The Bard" (1757) constituyen al mismo tiempo tal vez las tentativas más conseguidas de adaptación de la oda pindárica a la lengua inglesa (62). En "The Progress of Poesy" el tema griego se presenta acompañado de todas las asociaciones a las que lo hemos visto vinculado en otros poetas:

Woods, that wave o'er Delphi's steep,
Isles, that crown th' Egæan deep,
Fields, that cool Ilissus leaves,
Or where Maeander's amber waves
In lingering Lab'rincths creep,
How do your tuneful Echoes languish,
Mute, but to the voice of Anguish?
Where each old poetic Mountain
Inspiration breath'd around:
Ev'ry shade and hallow'd Fountain
Murmur'd deep a solemn sound:
Till the sad Nine in Greece's evil hour
Left their Parnassus for the Latian plains.
Alike they scorn the pomp of tyrant-Power,
And coward Vice, that revels in her chains. (63)

La visión idealizada de Grecia, símbolo de la felicidad humana, la identificación de la antigüedad griega con la libertad, la nostalgia de un pasado magnificado y la inspiración

que el recrearlo le proporciona al poeta constituyen en Gray, como en los poetas contemporáneos suyos y en los que le preceden en el uso del tema, un marco de asociaciones que empieza a presentar rasgos de una creciente convencionalización.

Ya hemos visto cómo la glorificación de Grecia y de su poesía se encuentra relacionada con un cambio del gusto literario en el que la poesía de los primeros años del siglo va progresivamente siendo considerada como algo rígido, excesivamente elaborado y profundamente convencional. La sencillez que los poetas innovadores del gusto de la época encuentran en la poesía lírica griega se convierte en un ideal rejuvenecedor de una tradición literaria de cuya longevidad empiezan estos poetas a ser muy conscientes. Sin embargo la ingenuidad de estos propósitos de rejuvenecimiento a través de la sencillez aparecerá claramente si analizamos la complejidad de intenciones de la que es objeto la oda pindárica de Gray "The Progress of Poesy". Transcribo a continuación la primera estrofa del poema:

Awake, Aeolian lyre, awake,
And give to rapture all thy trembling strings.
From Helicon's harmonious springs
A thousand rills their mazy progress take: -
The laughing flowers, that round them blow,
Drink life and fragrance as they flow.
Now the rich stream of music wind along
Deep, majestic, smooth, and strong
Thro' verdant vales, and Ceres' golden reign:
Now rowling down the steep amain,

Headlong, impetuous, see it pour:
The rocks, and nodding groves rebellow to the roar.

En estos versos Gray elogia el tipo de poesía que considera más puro y utiliza la imagen de un torrente para ilustrar sus características: "deep, majestic, smooth and strong". El poema continuará, según el modelo de Liberty de Thomson y de la "Ode to Liberty" de Collins, no siguiendo el viaje esta vez de la libertad, sino el de la poesía, que es inseparable de aquélla, desde Grecia a través de Italia y hasta Inglaterra. Desde el primer verso del texto citado la referencia a una "Aeolian lyre" hace que el lector identifique automáticamente, sobre la base de una tradición de expresiones de este tipo, la poesía a la que Gray se refiere, la más pura y sencilla, con la de Grecia, cuyo arroyo cristalino brota del Helicón para regar el reino de Ceres. Al mismo tiempo, sin embargo, el poema quiere ser un ejemplo de esta clase de poesía y así una demostración de que ha llegado realmente a Inglaterra el espíritu poético, y de que es posible en 1757 escribir tal poesía. Para ello la oda comienza por estar construida en tres sucesiones del modelo pindárico de dos partes formalmente idénticas, estrofa y antiestrofa, y una tercera parte, el épodo, distinta de éstas pero idéntica en su forma a los demás épodos si el ciclo, como en este caso, se repite. Al mismo tiempo, el poema intenta ilustrar las características de claridad, naturalidad e impetuosidad atribuidas a la poesía de Píndaro, representadas por la imagen del torrente, con su ritmo, y, finalmente,

intenta sugerir fonéticamente tales características por procedimientos aliterativos y onomatopéicos de los que los dos últimos versos de la estrofa que he transcrito son una muestra evidente. Si a esto añadimos las numerosas alusiones literarias que el poema en su conjunto contiene, no sólo a las obras de Píndaro (64) y Homero (65), sino también a las de Virgilio, Petrarca, Milton, a las de sus contemporáneos Thomson y Collins, e incluso a las de Macpherson y Evan Evans (66), no podemos dejar de pensar que el torrente cristalino recorre la Inglaterra del siglo XVIII con unas corrientes y remolinos que difícilmente podían haberlo acompañado en su manantial del Helicón. El ideal de sencillez representado por la poesía y las artes de Grecia se ha convertido en Gray en un rico tema de inspiración; su poesía no es, como pretende, ni sencilla ~~ni sencilla~~ ni griega, pero es sobre Grecia: sobre la Grecia que él y el siglo XVIII gustan de imaginar.

Durante el último tercio del siglo el tema griego sufre un cierto decaimiento por falta de grandes poetas que lo cultiven. Burns y Blake se sentían atraídos por otros asuntos y dejaron el cultivo del tema a poetas menores como Mason, Falconer, Beattie, y Mickle. Harry Levin (67) ha atribuido el abandono del tema griego por parte de Burns y Blake a una supuesta ignorancia, atribución que, cuando menos en el caso de Blake, resulta totalmente injustificada: ya hemos visto cómo para hacer de Grecia un símbolo poético no era en absoluto necesario un conocimiento detallado de la literatura griega; por

otro lado, Blake, a través de su aprendizaje con Henry Pars, hermano de William Pars, el ilustrador del tercer volumen de Antiquities of Athens (1794) y de los dos de Antiquities of Ionia (1769, 1797), de su amistad con Flaxman, Cumberland y Fuseli, y de su conocimiento de la traducción que este último había hecho en 1765 de los Gedanken de Winckelmann, conocía el arte griego mucho mejor que poetas anteriores que, como Thomson, lo habían usado como material poético. Finalmente, sabemos (68) que Blake leía la Odisea en griego (lengua que William Hayley le enseñó durante su estancia en Felpham) y que conocía detalladamente las tragedias de Sófocles y Esquilo, las cuales consultaba frecuentemente en busca de inspiración. Sin embargo las lecturas clásicas de Blake ejercieron ciertamente una influencia mucho más considerable sobre su trabajo como grabador que sobre sus libros proféticos, en los que si bien es posible rastrear un estrato de influencia de lo que la época llamaba "homérico", y que se asemeja extraordinariamente a lo "ossiánico", el tema griego en la forma en que lo encontramos en autores anteriores y posteriores es abandonado por otros de una complejidad diferente si no menor que la que el tema que nos ocupa adquiere en poetas como Gray o Collins.

No es el objeto de este capítulo rehabilitar obras justa o injustamente olvidadas hoy mediante un estudio detallado de las mismas. Lo que es importante no olvidar es que el abandono del tema griego por parte de los grandes poetas de finales del siglo XVIII no supuso la desaparición del mismo, que fue culti-

vado durante los años que separan la composición de las odas de Gray y Collins y la publicación de Gebir, de Walter Savage Landor, por poetas de segunda fila en obras que gozaron de gran popularidad en su época aunque hoy de difícil acceso si no es en las recopilaciones de Chalmers y de Ward (69). Encontramos, de hecho, en estos autores un uso muy convencional del tema, lo que demuestra que, lejos de haber sido olvidadas, sus asociaciones constituyen lugares comunes de la composición y de la lectura poéticas de la época.

El mismo año en que Gray publicó su "Elegy Written in a Country Church-yard", 1751, William Whitehead (1715-1785) publicó su "Hymn to the Nymph of Bristol Spring", en el que aparece la recreación de una Arcadia que no pretende ya ser sino un paisaje de la imaginación:

Happy the man whom these amusive walks,
These waking dreams delight! (70)

Whitehead fue poeta laureado entre 1757 y 1785 y su poesía tuvo cierta influencia en la consolidación del tema griego como "cliché" literario.

A los intentos de aclimatación en Inglaterra de formas e ideas de la poesía griega contribuyó William Mason (1724-1797), amigo y biógrafo de Gray, y como él hombre interesado tanto en los temas griegos como en los de la tradición autóctona inglesa. Estos intereses dieron lugar a los dramas poéticos Elfrida (1751) y Caractatus (1759), que en su mezcla de elementos temáticos griegos, italianos y célticos, constituyen

una muestra de la indecisión y del eclecticismo del gusto de mediados del siglo.

La gran popularidad del poema The Shipwreck (1762) de William Falconer (1732-1769) es interesante desde mi punto de vista por la evocación de las exóticas islas del mar Egeo en las que su acción transcurre, anticipando sentimientos que Byron popularizará de nuevo en sus cuentos en verso y en sus poemas líricos. Superviviente en 1761 del naufragio entre Alejandría y Venecia de un navío del que era segundo de a bordo, Falconer presenta en su poema una narración de la tragedia, pues tal es su principal objetivo. La descripción aparece, no obstante, acompañada de un relato amoroso destinado a proporcionar cierto patetismo al poema que culmina con la descripción del naufragio y con la dramática aparición de los cadáveres de los protagonistas, significativamente llamados Palemon y Arion, en anticipación sombría de otro naufragio también mediterráneo y trágico en el litoral norte de ^{Liguria} ~~Ligorno~~. El poema está cargado de descripciones de las costas griegas, en las que Falconer es mucho más fiel a su memoria de lector de poesía contemporánea que a su memoria de viajero:

Immortal Athens first, in ruin spread,
Contiguous lies at port Liono's head;
.....

Of all her towering structures, now alone,
Some columns stand, with mantling weeds o'ergrown;
The wandering stranger near the port descries
A milk-white lion of stupendous size,
Of antique marble; hence the haven's name,

Unknown to modern natives whence it came,
 Next in the gulf of Eugia, Corinth lies,
 Whose gorgeous fabrics seem'd to strike the skies;
 Whom, though by tyrant victors oft subdued,
 Greece, Egypt, Rome, with admiration view'd:
 Her name, for architecture long renown'd,
 Spread like the foliage which her pillars crown'd
 But now, in fatal desolation laid,
 Oblivion o'er it draws a dismal shade. (71)

El tercer canto de The Shipwreck contiene largas digresiones en las que aparecen todos los sentidos que Grecia llegó a condensar para los poetas de finales del siglo XVIII y para sus lectores. Grecia es un símbolo de la libertad anterior a la aparición de los tiranos sobre la tierra, de la vida reposada y sin inquietudes de los pastores de Arcadia, de la sencilla y perfecta belleza que sólo en tales circunstancias puede ser creada y de la propia inspiración poética y artística que las obras griegas ejercen sobre el hombre moderno.

But ah! how low that free-born spirit now!
 Thy abject sons to haughty tyrants bow;
 A false, degenerate, superstitious race
 Invest thy region and its name disgrace.
 Not distant far, Arcadia's bless'd domains.
 Peloponnesus' circling shore contains:
 Thrice happy soil! Where, still serenely gay,
 Indulgent Flora breathed perpetual May;
 Where buxom Ceres bade each fertile field
 Spontaneous gifts in rich profusion yield!
 Then, with some rural nymph supremely bless'd,
 While transport glow'd in 'each enamour' breast,

Each faithful shepherd told his tender pain,
 And sung of sylvan sports in artless strain;
 Soft as the happy swain's enchanting lay
 That pipes among the shades of Endermay:
 Now, sad reverse! Oppression's iron hand
 Enslaves her natives, and despoils her land;
 In lawless rapine bred, a sanguine train
 With midnight ravage scour th'uncultured plain. (72)

La comparación entre el ensueño poético de una Grecia ar-
 cádica y la Grecia contemporánea en poder de los turcos será
 otro de los tópicos utilizados por la poesía de tema griego
 y lo encontraremos más tarde muy a menudo en los poemas de
 Shelley y de Byron.

James Beattie (1735-1803) publicó en 1765 y de nuevo en
 1766 su poema "The Judgement of Paris" (73), en el que la le-
 yenda griega constituye un pretexto para la versificación de
 sendos discursos recitados por cada una de las tres "ethereal
 forms, divinely fair" que aparecen ante el joven pastor y para
 una descripción de las bellezas convencionales de las laderas
 del Ida. Este uso estereotipado de lo griego como medio de des-
 cripción de lo agradable, de lo bello y lo reposado, aparece en
 la poesía del amigo de Beattie y Johnson, John Scott (1730-
 1783), de cuyo "Amwell: A Descriptive Poem" (1776), en el que
 describe los alrededores de su casa, transcribo un fragmento
 ilustrativo:

How beautiful, how various, is the view
 Of these sweet pastoral landscapes! fair, perhaps,
 As those renown'd of old, from Tabor's height,

Or Carmel seen; or those, the pride of Greece,
 Tempe or Arcady; or those that grac'd
 The banks of clear Elorus, or the skirts
 Of thymy Hybla, where Sicilia's isle
 Smiles on the azure main; there once was heard
 The Muse's lofty lay. (74)

William Julius Mickle (1734-1788), traductor de Camoens al inglés, publicó en 1781 el poema "Almada Hill. An Epistle from Lisbon", en el que encontramos referencias a Grecia muy semejantes a las que aparecían en el tercer canto del poema de Falconer:

Alas! how waste Ionia's landscapes mourn:
 And thine, O beauteous Greece, amid the towers
 Where dreadful still the Turkish banner lowers:
 Beneath whose gloom, unconscious of the stain
 That dims his soul, the peasant hugs his chain.
 And whence these woes debasing human kind?
 Eunuchs in heart, in polish'd sloth reclin'd,
 Thy sons, degenerate Greece, ignobly bled,
 And fair Byzantium bow'd th' imperial head,...(75)

A finales del siglo XVIII la mención de Grecia en un contexto poético evoca una compleja red de relaciones simbólicas que pueden agruparse en torno a tres focos principales: un ideal ético de plenitud, de orden y equilibrio que el hombre griego y sus instituciones políticas representan en una época de crisis de los valores y de las creencias; un ideal estético que hace de las obras artísticas y literarias de Grecia modelos de una perfección difícilmente repetible por parte de artistas y escritores cuyo medio es muy diferente; y, final-

mente, un sentido más o menos profundo de esta diferencia y del valor, por lo tanto, relativo de esta perfección. En torno a estos núcleos se sitúa una constelación de ideas, entre las cuales el retorno a la naturaleza y a la infancia y la conciencia de lo griego como primer estrato de la propia cultura ocupan un lugar importante. El entusiasmo despertado por el hallazgo en Grecia de un eslabón perdido de la tradición, y la melancolía que este descubrimiento produce en los poetas al descubrir que este eslabón no es sino parte del pasado y, por lo tanto, irrecuperable, son característicos de la poesía de los siglos XVIII y XIX. Una vez descubierta la belleza de lo griego, la evolución del gusto de esta época lleva al descubrimiento de la belleza del propio sentimiento de la irrecuperabilidad de lo griego, es decir, de lo bello. El tema griego es el preferido a finales del siglo XVIII en el poema meditativo sobre el paso del tiempo y la inmortalidad de la fama, sobre la fugacidad de la belleza y la eternidad de su perfección, sobre el derrumbamiento de las tiranías y el triunfo de la libertad, y reúne en torno suyo la información (y también la especulación) arqueológica, artística y literaria que, como hemos visto, la época pone a disposición del poeta, quien, sobre una base crecientemente convencionalizada, combina constantemente nuevas variaciones.

El año 1798 Coleridge y Wordsworth publicaron sus Lyrical Ballads; sea cual fuere la importancia de esta obra en la evolución de la poesía inglesa posterior, el mismo año vio la

aparición de Gebir de W.S.Landor, que anuncia una nueva etapa en el uso literario de Grecia. No quiere esto decir que Gebir introdujera modificaciones fundamentales en una tradición temática fijada por casi setenta años de uso continuado; sin embargo, Landor recoge el tema griego, que durante algún tiempo no había sido utilizado sino por poetas de importancia secundaria, y se dedica a él de un modo casi exclusivo durante toda su larga vida literaria. A la publicación de Gebir sucederá una oleada de publicaciones poéticas de tema griego: en 1800 aparecen las paráfrasis de Anacreonte de Thomas Moore, en 1805 Psyche, de Mary Tighe, que ejercerá cierta influencia sobre algunos poemas de Keats; en 1809 Horae Ionicae, de W.R. Wright, y en 1812 Byron, el primer poeta inglés que pisó realmente suelo griego, publica los dos primeros cantos del Childe Harold, cuando Shelley y Keats tienen respectivamente veinte y diecisiete años.

Byron, Shelley y Keats se servirán, por consiguiente, de un tema que es de su época, que el propio Wordsworth utiliza en algunos de sus poemas y que da lugar a centenares de obras -muchas de ellas olvidadas hoy completamente- que en el primer tercio del siglo XIX compusieron poetas menores de mayor o menor talento. De estas obras, Rhododaphne (1818), de Thomas Love Peacock, The Flood of Thessaly (1823), de Barry Cornwall, y las Legendary Ballads (1828), de Thomas Moore tal vez sean las que menos merezcan el olvido.

El gran número de poemas de inspiración helénica publica-

dos durante el primer tercio del siglo XIX tampoco agotará el tema. Cultivado por Landor, Tennyson, Arnold, Swinburne, Morris, Bridges, y por muchos otros autores casi desconocidos hoy, impregna profundamente la poesía victoriana para prolongarse en nuestro siglo en una paulatina deterioración del símbolo griego que aún, al parecer, no ha terminado por completo. Nos dice esto nuestra lectura, aún posible, de la urna keatsiana.

NOTAS

- 1- La obra fundamental sobre los orígenes del Neoclasicismo es la de L.Hautecoeur: Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle. Otros estudios sobre el tema: M. Praz: Il gusto neoclassico; R.Rosenblum: The International Style of 1800: A Study in Linear Abstraction y Transformations in Late 18th Century Art, del mismo autor; H.Honour: On Neoclassicism.
- 2- L.Cust y S.Colvin (eds.): History of the Society of Dilettanti . p.5
- 3- El excelente estudio de G.Highet (The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature) cubre un campo demasiado amplio para ocuparse detenidamente de este aspecto de la poesía inglesa; H.Levin, en su brevísimo estudio (The Broken Column: a Study in Romantic Hellenism), aparte estudiar solamente la evolución del tema griego en el primer tercio del siglo XIX, hace amplísimas generalizaciones, a menudo apenas fundamentadas, que hacen que su estudio sea casi inservible. El artículo de F. E. Pierce "The Hellenic Current in English 19th Century Poetry" es muy interesante a pesar de su brevedad por su consideración de la evolución victoriana del tema griego. El libro de B.H.Stern (The Rise of Romantic Hellenism in English Literature 1732-1786, muy documentado, se ocupa únicamente del período cubierto por su título. El reciente libro de J.Buxton (The Grecian Taste. Literature in the Age of Neo-Classicism 1740-1820) es muy interesante en su tratamiento heterodoxo de los períodos literarios que cubre.
- 4- El principal defensor de la utilidad de tales términos es R.Wellek; véanse sus artículos "The Concept of Romanticism in Literary History" y "The Term and Concept of

'Classicism' in Literary History".

- 5- Op. cit.
- 6- J.Texte: "Keats et le néo-hellenisme dans la poésie anglaise" en Etudes de littérature européenne, p.130.
- 7- P.Moreau: Le Classicisme des romantiques; B.H.Stern (op. cit.) utiliza el término "Romantic Hellenism" y H.Levin (op. cit.) también. Los autores franceses tienden a referirse al fenómeno con los términos "hellenisme" o "neo-hellenisme" (vid. J.Texte, op. cit. y M.Badolle: L'Abbé Jean Jacques Barthélémy et l'hellenisme en France dans la seconde moitié du XVIII^{me} siècle).
- 8- The Excursion (1814), vv. 687-756 y 840-881.
- 9- Francis Atterbury, en el prólogo a The Second Part of Mr. Waller's Poems (1690), hace la pregunta retórica "whether in Charles II's reign English did not come to its full perfection and whether it has not had its Augustan age as well as the Latin".
- 10- Paul Hazard (La crise de la conscience européenne 1680-1715) adelanta el fenómeno con relación a los puntos de vista de otros autores, viendo su origen en Francia en la propia época de Luis XIV.
- 11- E.H.Gombrich: The Story of Art, cap. 24: "The Break in Tradition".
- 12- A.Hauser: The Social History of Art, v.II, p.657 y ss.
- 13- O.Paz: Los hijos del limo.
- 14- R.Rosenblum: Transformations in Late 18th Century Art, pp. 140-141.
- 15- A.Michaelis: Ancient Marbles in Great Britain. Véase también L.Cust y S.Colvin, op. cit.
- 16- A.Michaelis (op. cit., pp. 5-54) estudia detalladamente el coleccionismo privado de objetos antiguos griegos en

el siglo XVII. El principal de estos coleccionistas era Thomas Howard, conde de Arundel, quien en 1627 guardaba en su casa, Arundel House, un importante número de estatuas e inscripciones que, descifradas por John Selden, fueron publicadas en 1628 bajo el título Marmora Arundeliana. Otros coleccionistas eran: Philip Herbert, conde de Pembroke y Montgomery, el tercer conde de Winchelsea, el primer barón Carteret, John Kemp, primer duque de Devonshire, el segundo conde de Oxford, el cuarto conde de Carlisle, el conde de Burlington, y Sir Andrew Fontaine, aparte del propio rey Carlos I.

- 17- De los cinco volúmenes de las Antiquities of Athens, el segundo apareció en 1787, el tercero en 1794, el cuarto en 1816 y el quinto en 1830. Este último es, en realidad, un suplemento y se titula Antiquities of Athens and Other Places in Greece, Sicily, Etc. Supplementary to the Antiquities of Athens by James Stuart FRS, FSA, and Nicholas Revett; Delineated and Illustrated by C.R. Cockerell, ARA, FSA, W. Kinnard, T.L. Donaldson, W. Jenkins, W. Railton, Architects. Todos ellos fueron publicados en Londres.
- 18- Marmora Oxoniensiae, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano. Los mármoles habían sido donados a la Universidad de Oxford por el nieto del conde de Arundel, Henry Howard, duque de Norfolk.
- 19- Véase J. Nichols: Literary Anecdotes of the Eighteenth Century, v. II, p. 157.
- 20- Travels in Turkey and Back to England, Londres, 1747.
- 21- Véanse A. Michaelis (op. cit.), L. Cust y S. Colvin (op. cit.) y B.H. Stern (op. cit.)
- 22- Es típico de estas publicaciones el siguiente párrafo del prólogo a The Antiquities of Ionia (1769): "In the year 1734, some gentlemen who had travelled in Italy, desirous of encouraging at home a taste for those objects which had

contributed so much to their entertainment abroad, formed themselves into a Society under the name of 'The Dilettanti'".

- 23- Respecto a la singularidad de las circunstancias que en Inglaterra determinaron el paso del sistema absolutista al parlamentarismo, habla por sí sola la "Dedication to the King(Jorge III)" del primer volumen de las Antiquities of Athens(1762) al referirse a Atenas como "the most renowned and magnificent City of Greece, and once most distinguished seat of Genius and Liberty".
- 24- Las conferencias pronunciadas por John Flaxman entre 1810 y 1826 ante la Royal Academy de Londres ilustran claramente la influencia de las teorías de Winckelmann sobre el arte. Por supuesto, la traducción de las obras de Goethe, Schiller y Herder al inglés incrementó notablemente la difusión de las ideas de Winckelmann en Inglaterra.
- 25- Vid. J.Buxton, op. cit., pp. 8-9.
- 26- Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times...., VI, iii, I.
- 27- Vid. R.Wellek: History of Modern Criticism 1750-1950, v.I cap. 6 ("The Minor English and Scottish Critics") y v. II, cap. 6 ("Coleridge").
- 28- L.Hautecoeur (op. cit.) y R.Rosenblum(The International Style of 1800).
- 29- The International Style of 1800.
- 30- Op. cit., pp. 12-17.
- 31- Op. cit., pp. 98-114.
- 32- Anteriormente a 1750 no se conocían más de medio centenar de piezas de cerámica griega, que se encontraban distribuidas en distintas colecciones y que nunca habían merecido la atención de los estudiosos.
- 33- Parece ser (J.Buxton, op. cit., p. 11) que el lugar del

naufregio ha sido localizado y va a resultar posible el rescate de otras piezas de esta colección.

- 34- El propio Hamilton financió la primera edición de la obra, que costó £ 6.000 (Dictionary of National Biography, Londres, 1921-22, v.VIII, p. 1.109.
- 35- Collection of Etruscan and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honourable William Hamilton, Nápoles.
- 36- La primera edición de un drama de Esquilo en inglés es de 1777 y no existían hasta las publicaciones de estos años ediciones completas de Píndaro o Teócrito. Sobre las traducciones en Inglaterra en esta época vid. J.L.Sandys: A History of Classical Scholarship, v.II, cap. XXIV. También J.Buxton, op.cit.
- 37- Collins publicó sus Persian Eclogues en enero de 1742 como traducciones y Akenside The Pleasures of Imagination en diciembre de 1744 anónimamente. Resulta curioso que tanto Macpherson como Chatterton, precursores de un cambio de índole distinta hubieran de recurrir al mismo procedimiento que Collins presentando respectivamente sus Fragments of Ancient Poetry (1760) y Rowley Poems (1777) como obras ajenas. El propio Walpole publicó su Castle of Otranto (1764) como una traducción "by William Marshall, Gent. from the original Italian by Onuphio Muralto, canon of the church of St.Nicholas, at Otranto", combinando ambos recursos.
- 38- The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, p. 248.
- 39- Thomson llega a describir en "Summer" la Venus de Medici en los siguientes términos:

with wild surprise,
As if to marble struck, devoid of sense,
A stupid moment motionless she stood:
So stands the statue that enchants the world;

"Summer", vv. 1.344-1.347.

- 40- Dedicatoria de Liberty, en The Poetical Works of James Thomson, Londres, 1866, v.II, p.4.
- 41- Part II, vv. 137-147.
- 42- II, vv. 391-392.
- 43- II, vv. 393-394.
- 44- II, vv. 395-396.
- 45- Book I, vv. 567-570.
- 46- Book I, vv. 602-604.
- 47- El placer de la contemplación de ruinas, tanto griegas como romanas y medievales, se convirtió en esta época en una moda a la que la publicación del poema de Akenside debió contribuir en no poca medida, así como la del de Thomas Warton The Pleasures of Melancholy en 1745. Sir Thomas Whatley publicó en 1770 sus Observations on Modern Gardening, que dedicaban un capítulo a las construcciones en los jardines, mencionando de un modo muy especial la construcción de ruinas. El más célebre constructor de ruinas fue Sanderson Miller, que construyó las góticas de Hagley Park en 1743. Razones de probabilidad histórica, aparte de las de economía, decidieron que se construyeran ruinas góticas con más frecuencia que griegas o romanas, aunque los jardines del vizconde Cobham en Stowe contenían un gran número de templos y grutas artificiales y en Stourhead había incluso un templo del sol a imitación del de Balbek. Sobre este tema véanse: Roland Mortier (La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo) y Rose Macaulay (Pleasure of Ruins).
- 48- V. 156.
- 49- V. 166.
- 50- V. 5

- 51- Vv. 10-11.
- 52- "Ode to Simplicity", vv. 31-36.
- 53- "Ode to Simplicity", vv. 36-42.
- 54- V. 20.
- 55- Vv. 117-120.
- 56- Thomas Gray: "The Progress of Poesy", vv. 1-4.
- 57- Véase la carta de Joseph Warton a su hermano Thomas en John Wool (ed.): Memoirs of Joseph Warton, Londres, 1806, pp. 14-15: "and being both (Collins and Joseph Warton) in very high spirits we took courage, resolved to join our forces, and to publish them (their odes) immediately".
- 58- "Ode to Mr. Wost on his Translation of Pindar", A.Chalmers: The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper, 21 vols., Londres, 1810, v.XVIII, p. 164.
- 59- A.Chalmers, op. cit., v.XVIII, p. 164.
- 60- A.Chalmers, op. cit., v.XVIII, p. 97.
- 61- "Newmarket.A Satire", en A.Chalmers, op. cit., v.XVIII, p. 121.
- 62- J.A.K. Thomson: Classical Influences on English Poetry, p. 145.
- 63- Vv. 66-80.
- 64- El verso 20 de la oda tiene resonancias de la primera pítica y la genealogía del "Theban eagle" del verso 115 es evidente aún prescindiendo de las notas del propio Gray a la oda.
- 65- Compárese el verso 35 de la oda con la Odisea , VIII, 265.
- 66- Compárense el verso 41 con la Eneida I, 590; el 54 con Petrarca (Canzoni,II: "Tutta lontana dal camin del sole"); el 14 con Milton (Comus, 555: "a soft and solemn-breathing sound"); los 77 y 78 con Collins ("Ode to Simplicity", 19-24 y 31-36). Toda la antiestrofa segunda evoca los falsos fragmentos de Macpherson y los verdaderos de Evan Evans.

- 67- The Broken Column, p. 37.
- 68- J.Buxton, op. cit., pp. 85-104.
- 69- A.Chalmers, op. cit.; T.H.Ward(ed.):The English Poets. Selections with Critical Introductions by Various Writers and a General Introduction by Matthew Arnold, 5 vols.
- 70- A.Chalmers, op. cit., v. XVII, p. 211.
- 71- T.H.Ward, op. cit., v. III, pp. 364-367.
- 72- Citado por B.H.Stern, op. cit., p. 159.
- 73- A.Chalmers, op. cit., v. XVII, pp. 552-557.
- 74- A.Chalmers, op. cit., v. XVII, p.465.
- 75- Citado por B.H.Stern, op. cit., p.166.

II- LOS MATERIALES DE LA GRECIA KEATSIANA

La asociación de Keats con Grecia, usual entre los lectores de su poema más conocido, tiene una larga historia crítica que comienza con las opiniones de sus propios contemporáneos. Desde que Wordsworth describiera el "Hymn to Pan" de Endymion como "a very pretty piece of Paganism" (1) y Lockhart y Wilson criticaran Endymion diciendo que "[it] has just as much to do with Greece as with 'old Tartary the fierce'" y a su autor como absolutamente ajeno a todo lo griego: "a young Cockney rhymester, dreaming a fantastic dream at the full of the moon" (2), la discusión sobre la existencia o no en la obra keatsiana de un elemento "griego" ha sido constante y se ha enfocado desde múltiples puntos de vista. Es muy conocida a este respecto la opinión de Byron (o más bien, una de sus opiniones sobre Keats):

[Keats] without Greek
Contrived to talk about the Gods of late
Much as they might have been supposed to speak. (3)

En la época victoriana, R.H.Horne (4) alababa "the pure Greek wine of Keats" y decía que Keats "saw divine visions, and the pure Greek ideal, because he had the essence in his soul"; y Matthew Arnold (5) consideraba la "little town" imaginada por el poeta en la "Ode on a Grecian Urn", "as Greek as a thing from Homer or Theocritus". A principios de nuestro siglo

De Selincourt, en el prólogo a su edición de los poemas de Keats, habla de una "essential kinship with the thought of Greece" keatsiana, y, advirtiendo la ignorancia de la lengua griega por parte del poeta, nos dice que "it was through his kinship with the Elizabethans that he became the poet of ancient Greece" (6).

Amy Lowell, en su voluminoso estudio, mantiene la posición contraria: "Keats never had the slightest knowledge or comprehension of the true Greek spirit"; "Keats is so seldom in the least Greek" (7); y corrige a Arnold viendo en la "little town" de la "Ode on a Grecian Urn" algo mucho más japonés que griego (8).

Las expresiones "espíritu griego" y "afinidad esencial con lo griego" pueden haber tenido cierta utilidad crítica en otro tiempo; resultan hoy día, sin embargo, a la hora de entrar científicamente en el tema, tan inadecuadas como los términos en que todos estos autores plantean la cuestión. Si la confrontación de un poeta con toda una literatura escrita en una lengua distinta de la suya y sin diferenciación entre sus autores merecería por lo menos el calificativo de "impresionista" con todas las connotaciones que lo acompañan aplicado a la investigación literaria, la comparación resulta harto inoportuna cuando más de veinticuatro siglos separan a dicho autor de la tradición literaria con la que es comparado y además el uno ignora de un modo casi absoluto la lengua en que la otra está compuesta. Para que un estudio de este tipo presentara alguna validez sería

necesario, además de una terminología infinitamente más precisa, un análisis detallado de todas las posibles tradiciones indirectas, lo cual probablemente daría lugar a conclusiones secundarias mucho más interesantes que la constatación del "helenismo" o "no-helenismo" de Keats. Otro enfoque posible de la cuestión consistiría en el estudio de los numerosos temas y alusiones de origen griego en la poesía keatsiana. Ello demostraría la constante recurrencia de un estrato prestigiado de la cultura occidental en manifestaciones posteriores de la misma.

Mi punto de vista, no excluyendo totalmente la posibilidad a que acabo de referirme, contempla los elementos temáticos griegos en la obra de Keats como manifestación de algo mucho más amplio, de una "idea" de Grecia operativa, en mi opinión en muchas de sus composiciones y que, lejos de constituir un elemento externo o decorativo en ellas, es uno de los factores centrales en la evolución poética de Keats y se relaciona íntimamente con las creencias keatsianas sobre la naturaleza y el valor de la poesía, de la belleza y de la experiencia (*).

* No quisiera que el uso intuitivo, precientífico, de términos tales como "idea", "concepción" o "creencia", que he hecho más arriba y que continuaré haciendo en este trabajo por comodidad, distorsionaran la validez empírica que pretende presentar haciéndolo blanco fácil a objeciones con respecto al "mentalismo" o "conceptualismo" que suele acompañar a tales términos. La descripción que hago en los próximos capítulos del valor significativo de GRECIA en la poesía keatsiana se basa en la distinción entre dos funciones: SIGNIFICACION (el lugar relativo ocupado por GRECIA en el seno de un poema con respecto a otros elementos del mismo orden) y REFERENCIA (el papel desempeñado por GRECIA en la relación que el texto guarda con el universo extratextual). Con ello creo haber reducido el material analizado a relaciones empíricamente observables aunque para faci-

Por definición, la interpretación de Grecia por parte de Keats ha de ser, en contra de la opinión expresada por Matthew Arnold y Ernest De Selincourt, de naturaleza "no-griega", puesto que el hecho mismo de una interpretación en estos términos de una época histórica supone un importantísimo elemento valorativo indispensable en la visión de la Grecia antigua de sí misma. Por otro lado, y en contra de la opinión de Amy Lowell, tal interpretación implica, o más bien crea, una GRECIA, como crea cada ciencia el objeto de su conocimiento, siendo los cuerpos que la matemática, la física o la química descubren muy diferentes entre sí. En ningún momento se ocuparán, pues, los siguientes capítulos de la Grecia objeto de las ciencias filológica o arqueológica, sino, muy por el contrario, de una GRECIA simbólica, ficticia (desde el punto de vista de tales ciencias, que no desde el nuestro), invención (en las dos acepciones que la palabra tiene en español) poética de Keats, en cuya obra ejerce una actividad de incontestable eficacia debido precisamente a su naturaleza imaginativa. Grecia se convierte en la obra de Keats en un símbolo del objeto de la búsqueda poética y así como tal objeto sufre modificaciones constantes a lo largo de la evolución del poeta, el símbolo se metamorfosea también, sufre un proceso que simboliza a su vez, ante nosotros, el desarrollo poético keatsiano. Mi trabajo en los siguientes capítulos consistirá, pues, en la interpretación de una interpretación de Grecia.

Desde comienzos del siglo pasado existe en los estudios li-

litar mi exposición haga uso asimismo de los términos y metáforas comunmente empleados por la lengua española para referirse a los procesos psíquicos. Mi último capítulo se ocupará, por otra parte, de este punto de modo más enfocado.

terarios una tendencia a considerar el campo del símbolo como un terreno resbaladizo en el que la verificación resulta tan difícil como dudosa; campo inaccesible, por lo tanto, al análisis crítico. Al mismo tiempo, los estudios lingüísticos y de teoría literaria subrayan cada día más explícitamente la distancia existente entre el lenguaje más o menos denotativo de las ciencias y el lenguaje connotativo de otros procedimientos comunicativos entre los cuales figura indiscutiblemente el discurso poético. En esta situación, la incapacidad supuesta de los estudios literarios para ocuparse de los fenómenos simbólicos equivaldría a la necesidad de su desaparición por incompetencia para analizar precisamente aquello que constituye su objeto más característico: el texto literario en cuanto que es diferente de otros tipos de texto. Mi punto de vista es exactamente el contrario y mi método da por supuesta la posibilidad cuando menos teórica de interpretar los sentidos de los símbolos literarios. Estos sentidos son indirectos (9) y se distinguen del sentido directo, propio o literal que el mismo texto revelará ante un análisis basado en un modelo denotativo del lenguaje. Naturalmente, el sentido de un símbolo, en el que uno de los términos de la relación (y la relación misma, por lo tanto) es puramente psíquico, tiene lugar en la conciencia solamente del autor (o del lector, según adoptemos uno u otro punto de vista), es de naturaleza mucho más indeterminada que el significado, el sentido directo, de un signo. Esto no supone, sin embargo, que el sentido sea ilegible y

la lectura de un texto poético implica, de hecho, este trabajo de elección entre sentidos posibles, de interpretación de símbolos por parte del lector, quien tiene los criterios de convención sociocultural, red de acuerdos sobre la que se basa la inteligibilidad del texto simbólico(*).

Es posible, pues, creo, interpretar analíticamente el símbolo keatsiano GRECIA. Pero al formular esta afirmación doy por supuesto que existe realmente tal símbolo, que es necesario verdaderamente interpretar. En efecto: previamente al acto de interpretación de un símbolo tiene lugar el descubrimiento de algún indicio que nos permite pensar que el sentido literal es inadecuado o incompleto, que la GRECIA que encontramos en los poemas de Keats no es exactamente la que un análisis del funcionamiento semántico más superficial de "Grecia" en español (o de "Greece" en inglés) revela. Descubrimos una inadecuación entre la realidad (la GRECIA de los poemas keatsianos) y nuestros procedimientos (literales) de percibirla antes de proceder a la readaptación de nuestro modo de percibir, a la readaptación que es la actividad interpretativa. Puesto que no encontramos en Keats indicios metalingüísticos (como lo sería, por ejemplo, el titular un poema "alegoría"), los indicios que nos hacen sospechar la presencia en la GRECIA keatsiana de un sentido o sentidos indirectos, simbólicos, surgen del texto mismo de los poemas y de la confrontación de los mismos

* El signo lingüístico no está, naturalmente, completamente libre de esta indeterminación, como la experiencia de cualquier hablante puede confirmar.

con las tradiciones culturales en las que se integran. Me referiré a los primeros como "indicios sintagmáticos" y llamaré "indicios paradigmáticos" de la necesidad de interpretar, a los segundos. Un indicio sintagmático de esta necesidad de interpretar la GRECIA de Keats, de lo inadecuado de identificar GRECIA y Grecia, aparecerá simplemente en la superabundancia de referencias, alusiones y pseudoasociaciones griegas que su poesía contiene. Las aparentes contradicciones, incoherencias y discontinuidades que encontramos en la GRECIA de los poemas (y que solamente aparecen al hacer la mencionada identificación entre GRECIA y Grecia), pertenecerán también a este orden. Es el caso, por ejemplo, del primer verso de la "Ode on a Grecian Urn", donde una invocación a una urna en forma tan poco usual nos hace desconfiar de la validez de un sentido directo de la misma, nos hace pensar que la urna no es sustituible por un botijo o una tinaja.

En el capítulo anterior he hecho una breve historia de algunas de las asociaciones de Grecia en la poesía de algunos autores del siglo XVIII. La confrontación de la poesía keatsiana con la de estos autores revela un indicio paradigmático innegable: en Inglaterra y en la época de Keats, la mención de "Grecia" en un contexto poético no podía ya dejar de ser simbólica independientemente de la voluntad del autor, por razones de memoria colectiva.

GRECIA es en Keats, pues, simbólica; forma parte de un discurso ambiguo distinto de los discursos literal y transparente y,

por lo tanto, es procedente su interpretación. Mi método procurará analizar en su contexto las distintas apariciones de esta máquina evocadora, eligiendo en cada ocasión los sentidos más acordes con sus marcos sintagmático y paradigmático. En el proceso tal vez no aparezcan todas las relaciones evocadas por GRECIA en cada poema debido a mi insensibilidad respecto a sutilezas de la simbolización que solamente un conocimiento absoluto de las tradiciones culturales y de su vigencia sincrónica podría contrarrestar; pero es mi propósito que cuando menos no presente mi interpretación más líneas de evocación de las que sean pertinentes a Keats y a su texto.

La prodigiosa evolución poética de Keats, que en el plazo de cinco años pasó de ser un joven aspirante a poeta y un torpe versificador, a ser dueño de una maestría de los recursos poéticos de la lengua inglesa que no logró igualar ninguno de sus contemporáneos, ha hecho a su obra objeto de los estudios estilísticos más minuciosos que hayan podido hacerse sobre la formación y el desarrollo de un poeta (10). A ello han contribuido también múltiples factores que, como su corta carrera poética, el gran número de cartas suyas que ha llegado hasta nosotros, la naturaleza extrovertida de éstas, y una completísima documentación biográfica, hacen posible seguir los pensamientos del poeta casi día a día en los años de la composición de su obra. Keats es por estas mismas razones el poeta inglés más biografiado y tal vez con mejores resulta-

dos para la interpretación de su poesía. Por este motivo y porque considero más adecuado el uso del poeta para la comprensión de la obra al uso contrario, omito aquí el "esbozo biográfico" usual en trabajos como el presente y recordaré solamente aquellos episodios de la vida de Keats que sean oportunos a la iluminación de algún punto concreto de mi exposición llegado el caso.

La GRECIA keatsiana es de índole fundamentalmente ecléctica y la variedad de su procedencia sugiere a menudo una voluntad por parte del poeta de confeccionarla a toda costa y sobre la base que fuere. Será oportuno aquí, pues, referir la obra de Keats al tema griego en la literatura que la precede y recordar que nuestro poeta trabaja en la elaboración de su símbolo dentro de una tradición preexistente.

He esbozado en el capítulo anterior las primeras etapas de una corriente temática que utiliza una concepción magnificada de Grecia como vehículo de tres ideas recurrentes: el reformismo político liberal representado por la idealización de la democracia ateniense, la visión de la Grecia antigua como una imaginada Arcadia de sabiduría y bienestar humanos, y el uso de la idealización de Grecia como símbolo del progreso inminente de las artes y las ciencias en Inglaterra bajo la presidencia de la libertad. Estas ideas, que fueron cobrando fuerza paulatinamente en la poesía inglesa con la proximidad de la Revolución Francesa y que aún tuvieron una gran vigencia durante los primeros tres o cuatro años posrevolucionarios, fueron,

sin embargo, sofocadas por la histeria contrarrevolucionaria que sacudió a Inglaterra en los últimos años del siglo ~~y du-~~
~~rante~~ y durante las guerras con Francia hasta la caída de Napoleón. A partir de 1814 se reanudó la actividad política liberal que culminaría con la reforma parlamentaria de 1832 y el interés en Grecia, que, aunque no había llegado a ser perseguido, había resultado sospechoso en sus asociaciones liberales, vuelve a llenar la poesía inglesa en estos años; no sólo la de autores liberales como Byron, Shelley y Keats, sino también la de Wordsworth, ahora comprometido con el partido conservador, y la de Peacock, Barry Cornwall, Thomas Moore, y otros muchos poetas de menor importancia.

Uno de los atractivos, pues, que lo griego ofrecía para Keats en la primera etapa de su aprendizaje poético y cuando no había intentado aún ningún ejercicio poético del que tengamos noticia, era político, y en este sentido es imprescindible presentar a dos hombres que ejercieron una notable influencia sobre él entre 1810 y 1815: Charles Cowden Clarke, hijo del director de Clarke School, en Enfield, en el que Keats estudió entre 1803 y 1811, y algo mayor que él; y Leigh Hunt, editor y autor principal del periódico liberal The Examiner, al que Clarke estaba suscrito y cuyos números tanto Clarke como Keats leían con entusiasmo reformador. La amistad entre Keats y Clarke no comenzó hasta el año anterior a que Keats dejara el colegio para iniciar su aprendizaje médico en Edmonton, pero se prolongó durante los años de este aprendizaje y durante

los años siguientes, aunque ambos amigos se veían rara vez a partir de 1816. Clarke, sólo dos años mayor que Keats, quien en 1810, a los quince años, era un neófito en su afición a los libros, pero conocedor de las lenguas griega y latina y de una porción notable de la literatura inglesa, inspiró no solamente las ideas políticas de Keats en la época de sus primeros poemas, sino también sus gustos literarios, artísticos y musicales. Leigh Hunt, coeditor con su hermano John de The Examiner desde su fundación en 1808, detractor de Napoleón por usurpar las atribuciones de la República Francesa, pero atrevido partidario aún en la época de la guerra entre Francia e Inglaterra de su superioridad moral sobre los borbones, representaba tanto para Keats como para Clarke al joven luchador por la libertad y la justicia, portador de las más admirables cualidades. Hunt era además sobrino de Benjamin West, el presidente de la Royal Academy of Arts entre 1792 y 1820, y un dilettante en temas artísticos que expresaba opiniones sobre el arte griego acordes con las de los artistas neoclásicos y veía lo griego en relación con el progreso de la libertad y de las artes al modo de los poetas que en la segunda mitad del siglo XVIII habían usado las asociaciones progresistas del tema helénico.

Además de las convicciones políticas liberales procedentes de su amistad con Clarke y de The Examiner, publicación a la que estuvo suscrito hasta su muerte (11), Keats leyó en estos primeros años de aprendizaje poético las obras de autores que, como Akenside (12), Thomson, Collins y Gray (13), habían

utilizado una idealización de Grecia que incluía una importante carga política, y esta Grecia, patria de la democracia y la libertad, si bien no fue un elemento duradero (cuando menos en su versión más tópica) en el complejo símbolo elaborado por Keats, es sin duda uno de sus componentes más antiguos.

He tratado en el capítulo anterior del "Greek revival" y he aludido asimismo brevemente al "Gothic revival" en el arte y en la literatura de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII. Estas tendencias continuaron manteniendo una gran vitalidad en la poesía de comienzos de siglo que Clarke y Keats leían en los años de su amistad y de la iniciación poética keatsiana. No me he referido aún, sin embargo, a otra tendencia poética originada también en la segunda mitad del siglo XVIII y que como el helenismo y el medievalismo, se prolongó en la obra de los poetas del siglo XIX. Me refiero al "Elizabethan revival" que, relacionado en su origen con el medievalismo y con las tendencias nacionalistas que contribuyeron a su aparición, inspiró a poetas que, como Thomson, Beattie, Mary Tighe, o el propio Hunt, utilizaban también temas de otro tipo. El interés por la poesía y el teatro de la Inglaterra isabelina dio lugar en los últimos años del siglo XVIII a la reaparición de la estrofa spenseriana, de poemas épicos de imitación miltoniana, y a la revitalización del soneto. También y más importante desde nuestro punto de vista, a un nuevo gusto entre los poetas y los lectores de poesía por los elementos fantásticos presentes en la literatura inglesa de los siglos

XVI y XVII. Los jóvenes Keats y Clarke, sensibles a las corrientes literarias contemporáneas, leían fascinados a Spenser, a Shakespeare, y también a Tasso en la traducción de Fairfax, y la Grecia recreada en Faerie Queene y A Midsummer Night's Dream, fantástica, pagana y envuelta en un halo de ensoñación, se superpone en la imaginación keatsiana a la Grecia severa que aparecía en poemas como Leonidas de Glover.

Harry Levin (14) ha negado la existencia en la poesía de Keats del elemento griego sobre la base de que sus poemas están "suffused with Spenser", afirmación que, además de sobreestimar la influencia spenseriana sobre Keats, presupone la de la incompatibilidad entre lo uno y lo otro. El componente isabelino de la GRECIA keatsiana no hace sino concretar un hecho que ya conocemos: que Keats no sabía griego y que las fuentes de la GRECIA que su imaginación compuso deben ser, por lo tanto, forzosamente secundarias si no terciarias. Una de estas fuentes, muy importante en su idea de GRECIA especialmente entre 1810 y la composición de Endymion, es, en efecto, isabelina, y respecto a la compatibilidad o incompatibilidad de esta idea de lo griego con una concepción de GRECIA que parece ser la del profesor Levin, resulta oportuno señalar que no es necesario que una recreación del mundo griego presente características "griegas", sean cuales fueren las características de las que decidamos hacer a Grecia encarnación, para tener valor funcional, y muy especialmente es esto así en poesía. Sea o no "griega" la GRECIA keatsiana (y no hay razón para pensar que lo sea

más o menos que la Grecia del filólogo o del arqueólogo), es necesario tener en cuenta al estudiar a Keats que, exceptuando "La Belle Dame Sans Merci", The Eve of St. Agnes y el fragmento The Eve of St. Mark, que utilizan la escenografía medieval que haría las delicias del grupo prerrafaelista, la "Ode to Autumn", algunos sonetos, canciones y poemas de ocasión, toda su obra poética usa este elemento de modo constante como marco de asociaciones simbólicas que están muy lejos de poseer un valor puramente decorativo. Resulta sorprendente observar que toda la crítica keatsiana reciente ha ignorado o, en el mejor de los casos, ha atribuido vagamente a cierto "exotismo romántico"(15) los cientos de nombres propios de persona o lugar griegos o pseudogriegos que aparecen en los poemas keatsianos. Ninguna de las ya muy numerosas lecturas de la "Ode on a Grecian Urn", por lo tanto, ha prestado atención alguna a lo mucho que el poema debe al hecho de que la urna sea griega.

La conversión en los años del cambio de siglo y por influencia isabelina de lo que en poetas como Akenside, Thomson y Collins era un tema de solemne gravedad y seriedad moral en un tema sonriente, fantástico y casi frívolo sería un objeto muy interesante para el estudio de los sociólogos. Lo cierto es que, si bien aún pueden emplear los poetas a principios del siglo XIX en Inglaterra el tema griego con las antiguas connotaciones morales y políticas que lo acompañaban a mediados del siglo XVIII (la poesía de Byron y Shelley presenta en este sentido ejemplos característicos (16)), la preferencia por una Gre-

cia más fantástica, más pagana y más exótica se generaliza en el gusto literario inglés de estos años sin que ello interfiera con las posiciones liberales de quienes cultivan el tema, como lo demuestra la propia poesía de Keats, y más aún la de Leigh Hunt, prototipo del joven liberal y ferviente admirador e imitador de Spenser y de su Grecia de fantasía.

Durante su último año en Clarke School, Keats había demostrado una fascinación por la mitología griega, que estudiaba, según Clarke (17) en "Tooke's Pantheon, Lempriere's Classical Dictionary, which he appeared to learn, and Spence's Polymetis" (18). En la idea keatsiana de GRECIA, pues, el primer estrato lo constituyen estos libros, mezcla de mitos y leyendas griegas y romanas, de descripciones geográficas y de monumentos artísticos, y láminas ilustrativas de todo ello. Sobre las imágenes y recuerdos que estas lecturas dejan en la memoria de Keats se superponen en los años siguientes dos conjuntos de ideas relacionadas con Grecia: las evocadas por los poetas liberales del siglo XVIII, cuya evolución hemos seguido brevemente en el capítulo anterior, y las que aparecen en los poetas renacentistas, que ejercerán una influencia mayor sobre su poesía temprana.

Si mediante su uso por parte de los poetas del siglo XVIII, el tema griego resultaba muy atractivo para un joven lector de The Examiner, admirador de Leigh Hunt, y partidario entusiasta de las posiciones liberales de éste, la lectura de Spenser, de Milton, de Shakespeare y de los imitadores contemporáneos de es-

tos poetas, especialmente del propio Hunt, proporciona nuevos alicientes al tema de Grecia, que en esta poesía presenta otras asociaciones. Keats encuentra en Comus, en A Midsummer Night's Dream, en Faerie Queene, un mundo fantástico que incluye una Grecia también de fantasía, deliberadamente ficticia y de ensoñación, y esta Grecia, inaceptable como vehículo de aspiraciones poéticas con anterioridad al desarrollo del "Elizabethan revival", se presenta en los primeros años del siglo XIX no solamente prestigiada por una tradición literaria consagrada, sino convertida en lugar común por los imitadores contemporáneos de los poetas isabelinos. El prestigio que rodea a lo griego en la Inglaterra de estos años, incluso a una concepción legendaria de Grecia como país de las hadas del tipo de la que Keats utiliza en su poesía temprana, procede también, naturalmente, de las asociaciones dieciochistas de Grecia con la libertad y con el estado de naturaleza, así como de las tendencias del arte neoclásico que a principios del siglo XIX se encuentra en pleno vigor.

Otro de los atractivos que lo griego presentaba para Keats, como para cualquier otro joven en una primera fase de su iniciación poética, era el ofrecer a través de la mitología y de los nombres propios de personas y lugares griegos un lenguaje cerrado, hasta cierto punto exclusivo de quienes no fueran poetas o artistas o tuvieran intereses literarios o artísticos. No es sino comprensible que un poeta joven, inseguro aún respecto al valor de los pocos versos que ha compuesto, cargue sus poe-

mas de alusiones lo más herméticas posible para asegurarse él mismo y a otros mediante el uso de referencias a una tradición literaria de que pertenece a tal tradición, de que "es", en definitiva, poeta.

Los primerísimos poemas de Keats contienen un sentimiento cristiano convencional (19) que poco a poco va dejando paso a una progresiva actitud pagana de naturaleza semejante a la de Schiller en los Dioses de Grecia (20). Para Keats, quien en estos primeros años de su carrera poética rechaza lo que considera una religión prosaica y hostil al libre juego de la imaginación (21), la mitología griega resulta sumamente atractiva. Keats, naturalmente, no cree en los mitos griegos del mismo modo en que los creyentes de una religión aceptan misterios de la misma humanamente incomprensibles, sino que, muy por el contrario, ve en los mitos lo que realmente son: una explicación simbólica, indirecta, asociativa, de la realidad, a la que proporcionan coherencia y unidad mediante leyendas fascinantes. El 10 de enero de 1818 Keats escribió a Haydon que había tres cosas de las que su época podía enorgullecerse: The Excursion, de Wordsworth, el talento crítico de Hazlitt, y los cuadros del propio Haydon (22). No es posible saber con exactitud a qué aspectos de la obra del poeta lakista se refería Keats con estas palabras, pero The Excursion se había publicado en 1814, cuando Keats estaba en los umbrales de la composición poética, y el libro IV de la obra (23) expresa una concepción animista del mito y de sus orígenes que, a juzgar por reflejos que de

ella encontramos en los poemas tempranos de Keats (24), debió causar no poca impresión en el joven poeta. La iniciación poética de Keats se combina confusamente en estos años con una iniciación religiosa en el paganismo que le proporciona los valores que busca y que la religión convencional no puede proporcionarle.

En los años en torno a Waterloo el adjetivo "griego" se presentaba así ante un poeta en gestación tan cargado de asociaciones que resultaba casi inevitable revestirlo de una importancia adecuada. Keats no es el único poeta entre sus contemporáneos que lo hizo. Leigh Hunt, John Hamilton Reynolds, y el poetastro George Felton Matthew, por citar solamente a amigos suyos, compusieron, como Keats, una estructura simbólica "griega" de procedencia muy variada pero más o menos homogénea con la keatsiana de los poemas anteriores a Endymion, si bien no llegaron a la exclusividad temática de Keats ni siguieron a éste en la evolución y posteriores complicaciones de su símbolo. Esta GRECIA fuera del espacio y del tiempo, ámbito de leyendas, de sueños, de mitos, de hermosas imágenes y de poesía, mezcla de paisajes pastoriles renacentistas y de descubrimientos arqueológicos contemporáneos, de sentimentalismo, de melancolía y artificialidad, compone un jardín rococó que es uno de los lenguajes de la poesía inglesa del primer tercio del siglo XIX. Otro lenguaje poético de la época es, naturalmente, el de Wordsworth, y a partir de la composición de Endymion será la lectura de Wordsworth, así como la de Shake-

speare y Milton, el motor principal de la evolución poética de Keats hacia objetivos más acordes con una concepción del mundo que abarque el mundo realmente. La evolución de la poesía de Keats es paralela a la evolución de su símbolo fundamental de aquello que su poesía persigue: la GRECIA keatsiana sufre un proceso que, partiendo de un modelo común a muchos poetas contemporáneos, convencional, heredado y, por lo tanto, muy limitado en sus posibilidades de incorporar campos de experiencia nuevos para la lengua simbólica existente, destruye este modelo para componer poco a poco en su lugar un símbolo que, manteniendo elementos comunes con otras ideas de Grecia que lo hacen inteligible, es creación muy personal de Keats, instrumento de los sentimientos y asociaciones que su poesía pretende expresar. En el proceso, GRECIA pasa de ser el ámbito de todo lo hermoso y lo placentero, en un plano superficial, unidimensional, de la realidad, a abarcar también los aspectos más sombríos de la experiencia. Los perfiles del símbolo también se precisan progresivamente y el poeta adquiere un control mayor de los matices de su símbolo en este proceso. Todo poeta comienza a escribir utilizando una lengua que de algún modo no es suya y Keats no es en este sentido ninguna excepción. La temprana influencia de Spenser y la GRECIA doblemente artificial que encontramos en su poesía juvenil son desde este punto de vista al mismo tiempo el arma con la que Keats combate y el enemigo que precisa destruir.

Creo que todos los investigadores de la poesía de Keats

convendrían conmigo en que estas composiciones presentan una evolución cualitativa rapidísima desde poemas como "Imitation of Spenser" a Hyperion y las odas de 1819. Es preciso, sin embargo, usar de gran prudencia a este respecto, pues si es cierto que en este proceso la reacción contra la influencia de Leigh Hunt de su poesía primera, por poner un ejemplo estilístico bien conocido, tiene una gran importancia, Isabella constituye una regresión en muchos sentidos al lenguaje huntiano en un momento en que la aguda capacidad crítica de Keats había superado los presupuestos poéticos que lo subyacen. Del mismo modo, el proceso de los sonetos keatsianos, que partiendo de la rígida forma petrarquista o miltoniana evolucionan hacia el modelo shakespeareano que a su vez dará lugar a la forma aún más flexible de las odas, se ve interrumpido por vueltas ocasionales al soneto italiano. Lo mismo ocurrirá con los componentes simbólicos de su poesía y en el perfeccionamiento de la concepción de GRECIA como vehículo expresivo encontramos pasos atrás, errores, así como brillantes descubrimientos. El conjunto de la poesía de Keats no se compone solamente de éxitos, sino que incluye también fracasos y teniendo esto en cuenta no puede este trabajo mostrar la línea de evolución limpia y uniforme que la obra keatsiana no presenta ni resolver las contradicciones y discontinuidades que en los capítulos siguientes trataré solamente de describir.

Keats es uno de los poetas más "literarios" de la tradición inglesa. A pesar de su antiintelectualismo temperamental,

pocos poetas han logrado extraer tanta y tan genuina inspiración de sus lecturas. Su mitología puede ser inexacta, su ortografía incorrecta, su puntuación errática, y muchas de sus ideas sobre muchas cosas desviadas desde el punto de vista de una norma que se considere ella misma en lo cierto; sin embargo, y en poesía es de esto de lo que se trata, sobre sus versos pesa la historia de la lengua inglesa y, lo que es lo mismo, la historia de lo que la lengua inglesa ha expresado. La confusión de Hernán Cortés con Nuñez de Balboa, que inmediatamente descalificaría a un historiador, es irrelevante en un poeta y así lo demuestra Shakespeare en no pocas ocasiones. Keats no sabía griego y aunque podía traducir latín y de hecho completó una traducción en prosa de la Eneida a los dieciséis años, su idea de Grecia, en lo que a información literaria se refiere, hubo de ser secundaria y en este sentido la poesía inglesa del siglo XVIII y los autores isabelinos son sus fuentes principales. Sin embargo sabemos por su dibujo del vaso Sosibios (25) de su competencia como dibujante y por su poesía de las capacidades de su memoria visual. Sabemos también con seguridad casi absoluta que todo el arte griego que Keats pudo ver directamente se reduce a los mármoles del Partenón llevados a Inglaterra por Lord Elgin y a algunas piezas de cerámica griega que el British Museum albergaba desde que en 1772 había adquirido la colección de Sir William Hamilton. Sin embargo, para Benjamin Robert Haydon, pintor de mérito hoy muy discutido pero entusiasta admirador de las esculturas de Fidias y ami-

go de Keats, a quien éste debía en parte su entusiasmo por ellas (26) y el propio conocimiento de las mismas, los mármoles del Partenón fueron base suficiente para la elaboración de todos sus criterios sobre la naturaleza y los objetivos del arte y de la belleza (27). No le extrañará esto, por otra parte, a quien haya visitado el British Museum y experimentado, incluso entre la confusión de máquinas fotográficas, impermeables y paraguas de tantos turistas como uno mismo, los efectos que estas obras maestras del arte ateniense del siglo V producen en el espectador. Las esculturas, compradas por Lord Elgin, embajador británico en Turquía, al gobierno turco, habían llegado a Inglaterra en distintos envíos por mar entre 1803 y 1812 (28) y desde entonces hasta su adquisición por el gobierno británico en 1816 tanto su autenticidad como su valor artístico fueron objeto de una apasionada controversia en la que el coleccionista y dilettante Richard Payne Knight era el principal oponente a la compra. La posición contraria la encabezaban Lord Elgin y Lord Aberdeen y compartían el punto de vista de éstos numerosos artistas, de los que Benjamin West y John Flaxman son hoy los más conocidos, así como los escritores Leigh Hunt, desde cuyo Examiner el propio Haydon publicó algunos artículos vehementes al respecto, Hazlitt, y Keats. Byron tuvo la mala fortuna de tomar el partido equivocado en la cuestión alineándose junto a Payne Knight (29). No se planteaba entonces la cuestión de la legitimidad de la apropiación por parte de Inglaterra del patrimonio artístico de Grecia, dándose por supues-

to que en la operación se salvaba el arte de Occidente de la barbarie oriental. El inventario de los mármoles del Partenón vendidos por Lord Elgin en 1816 y que se encuentran actualmente en el British Museum de Londres es el siguiente: quince metopas (de un total de noventa y dos) del lado Sur, que ilustran la guerra entre lapitas y centauros; algo menos de cien metros de friso, que representa la procesión hacia los juegos panateneos y en el que aparecen jinetes, novillos conducidos al sacrificio, doncellas y parte importante del panteón griego; y doce piezas de escultura de impresionantes proporciones, correspondientes a los dos pedimentos.

Es importante subrayar que Keats no conoció las esculturas con anterioridad al día uno o dos de marzo de 1817; es decir, cuando llevaba más de tres años escribiendo poesía y había hecho ya uso abundante en ella de GRECIA en poemas como "Sleep and Poetry" y "I stood tip toe upon a little hill". Hasta la composición de Endymion, comenzada durante el mes siguiente a su primera visita a los mármoles del Partenón en compañía de Haydon, no podemos hablar, por lo tanto, sino de fuentes secundarias de su GRECIA, tanto literarias como artísticas. Se trata en esta época de una recreación de anteriores recreaciones: de las de la poesía isabelina de los siglos XVI y XVII y pseudo-isabelina del XVIII, así como de las de los autores de la tradición temática helenizante que hemos visto en el capítulo anterior desde el punto de vista poético; y desde un punto de vista visual, de las de los pintores renacentistas y barro-

cos y de los grabadores neoclásicos. Ian Jack (30) ha estudiado admirablemente la procedencia artística de muchos versos de Keats y sus conclusiones al respecto presentan al joven poeta absorbiendo con una inteligencia visual muy peculiar elementos de artistas que corresponden a un gusto por otro lado sumamente convencional en su época. Rafael, Salvatore Rosa, Ticiano, y sobre todo Claude Lorrain y Nicolas Poussin encajan perfectamente en la época de los "revivals" griego y renacentista en Inglaterra. Keats vió algunas de las pinturas de estos artistas en las exposiciones de la British Institution, convertida en National Gallery en 1824, exposiciones que tenían lugar con regularidad desde 1813.

Me he referido ya a la íntima relación que une desde la segunda mitad del siglo XVIII a escritores y artistas. Estos últimos luchan en esta época por el "status" social que el Renacimiento había concedido a sólo algunos maestros italianos o excepcionalmente flamencos como Rubens. En esta situación el uso por su parte de temas y referencias literarios y el subrayar las semejanzas entre las llamadas "artes gemelas" son muy característicos del arte de finales del siglo y de principios del XIX, contribuyendo a sacar al pintor y al escultor de su posición como artesano para hacerle protagonista de una empresa intelectual análoga a la del poeta. Del mismo modo, los escritores, y muy especialmente los que hacían uso de temas de la Antigüedad, se beneficiaban en esta asociación del prestigio moral y científico de que la Revolución Francesa y los progresos

de la arqueología habían revestido el Neoclasicismo. El poema de Horace Smith "On the Statue of a Piping Faun" es tan característico de la época como la pintura de Fuseli "Titania, Bottom and the Fairies", y el hecho de que entre los amigos de Keats encontremos a cuatro pintores: Haydon, Severn, De Wint y Hilton, aparte de Leigh Hunt, coleccionista de grabados, y Hazlitt, crítico de arte y diestro pintor él mismo, es en este sentido harto significativo. Por otra parte, la publicación de grabados en los años finales del siglo XVIII e iniciales del XIX fue masiva y aunque nuestra documentación sobre aquéllos a los que pudo tener acceso la agilísima mirada de Keats es escasa, resulta evidente que la amistad con Leigh Hunt, con Hazlitt y con Haydon hubo de proporcionarle al poeta infinitas ocasiones de contemplar reproducciones de las pinturas más admiradas en su época. Ian Jack ha demostrado la repetida aparición en la obra de Keats de referencias a pinturas como "Baco y Ariadne" y "Diana y Acteón" de Ticiano, "Paisaje con Eco y Narciso", "Paisaje con Psique ante el palacio de Cupido" (llamado también "El castillo encantado"), y "Paisaje con el padre de Psique sacrificando en el templo de Apolo en Mileto", de Claude Lorrain, y a los cuadros de Poussin "Eco y Narciso", "El triunfo asiático de Baco" y "La inspiración del poeta"; y es evidente que las distintas visiones que estas obras pueden presentar de Grecia orientaron tanto como sus lecturas de la poesía isabelina las ideas arcádicas que en la época de la composición de sus poemas anteriores a Endymion constituyen el

eje central de la GRECIA de Keats. Keats encuentra en esta GRECIA el símbolo del orden y el valor que busca en la experiencia y su elaboración, deliberadamente basada en lo fantástico y totalmente falsa, por lo tanto, para el arqueólogo, constituye, por otro lado, una verdad cultural incontrovertible en su adecuación a las ideas que sobre Grecia han sido más recurrentes en Occidente desde las versiones medievales de Ovidio hasta nuestros días.

El principio de selección es lo que guía toda reconstrucción de una época histórica por parte de otra. De tres generaciones sucesivas, la tercera hereda de la primera lo que la segunda juzga oportuno transmitirle. En la segunda mitad del siglo XVIII y en los primeros años del XIX, Europa, y muy especialmente Inglaterra, descubriendo este mecanismo, se lanzó a una búsqueda febril de los eslabones perdidos de una tradición en la que pretendía encontrar el orden que su propia época, sacudida por seísmos económicos, sociales y políticos, época de relativización casi absoluta, por lo tanto, de valores morales y estéticos, no podía presentar. Naturalmente, en una sociedad ideológicamente desintegrada, no todos los buscadores perseguían un orden de igual naturaleza; y la búsqueda, y este es otro de los mecanismos que gobiernan las reconstrucciones del pasado, estaba orientada por las creencias, gustos y aficiones de cada buscador, que encontraba en la Grecia antigua o en la Escocia medieval, hasta cierto punto, aquello que pretendía encontrar desde el principio. Los distintos "revivals" his-

tóricos que tienen lugar en la Inglaterra de esta época y el énfasis por parte de autores distintos que usan el mismo tema, de aspectos diferentes de tal tema, son muestra de esta tendencia inconsciente a la manipulación de la tradición para justificar puntos de vista, preferencias o prejuicios que pertenecen a la subjetividad. Obediente él también a estos principios del comportamiento humano, Keats, de la confusión de interpretaciones de Grecia comunes en su época, más o menos directas y arqueológicas unas, secundarias otras y aún otras triplemente alejadas de su objeto, como en el caso de las recreaciones contemporáneas de recreaciones isabelinas, selecciona, cataloga y construye en un proceso en el que su concepción de GRECIA es tanto el fruto de sus ideas respecto a la experiencia, la poesía y la belleza, como éstas lo son de aquélla: GRECIA es así, para Keats, a la vez origen, medio y fin de conocimiento poético.

NOTAS

- 1- R.Gittings: John Keats, p. 251.
- 2- L.M.Schwartz: Keats reviewed by his Contemporaries, p.125.
Parece ser (Schwartz,p. 120) que el autor del artículo sobre Keats del que tomo la cita y que apareció en el número de agosto de 1818 de Blackwood's Edinburgh Magazine bajo el título "Of Keats, the Muses' promise and what feats he may yet do", es Lockhart, aunque es posible que Wilson tuviera alguna relación con su composición.
- 3- Don Juan, canto XI, stanza LX
- 4- R.H.Horne: A New Spirit of the Age, v.I, p. 315; v.II.,p.9.
- 5- M.Arnold: "On the Study of Celtic Literature", en R.H. Super (ed.): Complete Prose Works of Matthew Arnold, v.III, p.378.
- 6- E.DeSelincourt (ed.):The Poems of John Keats, p. XLIV.
- 7- A.Lowell: John Keats, v.I, p.346 y 483.
- 8- Ibid. v.II, p.248.
- 9- Tomo de T.Todorov (Symbolisme et interprétation, p. 16) la distinción entre sentido directo y sentido indirecto y baso en ella mi diferenciación entre signo y símbolo (entiéndase esta diferenciación como metodológica: en todo signo se pueden distinguir relaciones simbólicas aunque solamente en el momento en que dejamos de llamarlo "signo"). Adopto también más adelante los términos "indicio sintagmático" e "indicio paradigmático" del mismo autor y obra(pp. 28-29), así como la diferenciación entre discurso literal, ambiguo y transparente (p. 49).
- 10- M.R.Ridley: Keats's Craftmanship; C.L.Finney: The Evolution

of Keats's Poetry; W.J.Bate: The Stylistic Development of John Keats.

- 11- R.Gittings: John Keats, p. 66.
- 12 Como apunta John Buxton (op. cit., p. 43), quien ha observado un cierto número de coincidencias entre "Ode to the Evening Star" de Akenside y "Ode to a Nightingale" de Keats, para que éste último pudiera aborrecer la poesía de aquél, como mantiene Severn (H.E.Rollins: The Keats Circle, II, p. 133), era necesario que la hubiera leído al menos.
- 13- Finney, op. cit., I, p.25-27.
- 14- Op. cit., p. 66.
- 15- E.C.Pettet: On the Poetry of John Keats, p. 296.
- 16- Cf. Alastor, v.106 y ss.; The Revolt of Islam, canto IX, stanza XIV; Hellas, coro final (vv. 1.060-1.101); "The Isles of Greece", insertado en Don Juan, canto III, entre las estrofas LXXXVI y LXXXVII.
- 17- Finney, op. cit., p. 21.
- 18- Las fechas de primera edición de estas obras son 1722, 1788 y 1747 respectivamente. Sabemos además por Charles Brown (Rollins: The Keats Circle, I, pp. 253-260) que Keats poseía entre sus libros Antiquities of Greece (1ª edición 1697) de John Potter, y Pantheon (1ª edición 1806) de Edward Baldwin, pseudónimo de William Godwin.
- 19- Véase, por ejemplo, el soneto "As from the darkening gloom a silver dove", compuesto por el poeta en diciembre de 1814 y relacionado al parecer con la muerte de su abuela.
- 20- H.Hatfield: Aesthetic Paganism in German Literature, cap. VIII.
- 21- Véase el soneto "Written in Disgust of Vulgar Superstition", escrito el 22 de diciembre de 1816.
- 22- R.Gittings: Letters of John Keats, p. 48

- 23- Vv. 687-756 y 840-881.
- 24- Véase "I stood tip toe upon a little hill", vv. 125-204.
- 25- El dibujo se encuentra hoy en la Keats-Shelley Memorial House, en Roma. Una reproducción aparece en I.Jack, op. cit., lámina XXX.
- 26- Véanse los sonetos "On Seeing the Elgin Marbles" y "To B.R.Haydon with a Sonnet Written on Seeing the Elgin Marbles", compuestos a principios de 1817.
- 27- I.Jack, op. cit., p. 32.
- 28- Ibid., p. 32 y ss.
- 29- Cf. English Bards and Scottish Reviewers, vv. 1.027-1.032:

Let Aberdeen and Elgin pursue
 The shade of fame through regions of virtù;
 Waste useless thousands on their Phidian freaks
 Misshapen monuments and maim'd antiques:
 And make their grand saloons a general mart
 For all the mutilated blocks of art:
- 30- Op. cit. .

III- EL JARDIN DE FLORA: POEMS (1817)

1- La poesía temprana de Keats.

Puesto que el objeto de este capítulo es el estudio de GRECIA y de su funcionamiento en los poemas tempranos de Keats hasta la publicación de su primer volumen, Poems (1817), y puesto que los capítulos siguientes distinguirán también etapas en la posterior poesía keatsiana, será oportuno que me adelante aquí a objeciones que justificadamente pueden hacerse con respecto a la fijación de límites en lo que es realmente un continuo. Toda periodización constituye un acto de violencia metodológica que ejercemos sobre la realidad, pero es al mismo tiempo la respuesta usual a la dificultad humana para comprender la complejidad sincrónico-diacrónica de los procesos. La propia consideración de cada poema de un autor como unidad objeto del estudio en sincronía y la sucesión de los distintos poemas como objeto del estudio evolutivo resulta a menudo parcialmente inadecuada, y el problema se nos presentará al intentar analizar Endymion, poema muy extenso escrito durante un largo período de tiempo. En esta situación, que podría dar lugar tal vez a la solución extravagante de considerar cada verso como la unidad de un estudio sobre poesía, la comodidad de la distinción de etapas en la obra de un autor resulta evidente, y su utilidad crítica dependerá del grado de conciencia que exista en el usuario de tal distinción con respecto a la relatividad de estas divisiones, cuya validez no

puede nunca ser absoluta sino solamente operativa. En este sentido, la fijación de límites cronológicos deberá basarse en su adecuación al objeto de estudio y al modo en que el objeto es tratado. Aunque podrían distinguirse subdivisiones dentro del grupo de poemas keatsianos tratados en este capítulo, y quizás, dependiendo de la precisión de los instrumentos críticos utilizados, nuevas divisiones dentro de aquéllas, la obra temprana de Keats presenta cierta homogeneidad temática y funcional desde mi punto de vista; el del símbolo griego que en ella aparece. Esto no será obstáculo para observar, aquí y en el resto del trabajo, relaciones que trasciendan los límites que establezco, ni para señalar elementos comunes en poemas muy lejanos entre sí en intención artística y en cronología. La presencia en Poems de muchos de los poemas tratados en este capítulo proporciona, por otro lado, una nueva unidad accidental a los mismos, si bien la exclusión que Keats hizo de cierto número de ellos en el volumen de 1817 muestra al mismo tiempo en el poeta cambios en sus actitudes críticas que sugieren aún nuevas diferenciaciones.

Más de dos años llevaba Keats escribiendo poesía cuando en octubre de 1816 compuso el soneto "On First Looking into Chapman's Homer". El poema convenció a Charles Cowden Clarke del talento de su amigo y ello dió lugar a la presentación de Keats a Hunt y a su círculo de poetas, artistas y editores, e indirectamente condujo a la publicación cuatro meses después por parte de Charles y James Ollier, de su primer volumen de

poemas. Keats, nacido en 1795, en pleno "Elizabethan revival", y orientado en sus primeras lecturas por Clarke, gran entusiasta del movimiento, había aprendido sus primeras lecciones de poesía de los poetas del siglo XVIII imitadores de los poetas isabelinos. Estos eran: Thomson, Akenside, Cowper, Gray, Collins, Beattie, y otros hoy menos conocidos. En esta dirección y entre 1814 y el verano de 1815, había compuesto una imitación de Spenser, un experimento con el tetrametro miltoniano ("Fill for me a brimming bowl"), una pieza lírica en cuartetos yámbicos ("Stay, ruby breasted warbler, stay"), una oda ("Ode to Apollo"), cuatro sonetos ("On Peace", "As from the darkening gloom a silver dove", "To Lord Byron", y "O Chatterton! how very sad thy fate!"), una canción en pareados anapésticos ("O come, dearest Emma! the rose is full blown"), un poema didáctico en estrofa heroica ("To Hope"), y dos poemas de ocasión en serventesios anapésticos ("To Some Ladies" y "On Receiving a Curious Shell, and a Copy of Verses, from the Same Ladies"). De estas composiciones Keats no incluyó en Poems sino la primera, publicada como su primer intento poético, y las tres últimas, de las que las dos relacionadas con las señoritas Matthew tal vez sean las menos afortunadas de toda su producción.

Entre otoño de 1814 y otoño de 1816 una nueva influencia se superpone a la de Clarke en el joven y maleable Keats, que la crítica keatsiana suele considerar funesta para su poesía (1). Por mediación de su hermano George, Keats conoce al poetas-

tro George Felton Matthew, el estilo artificial de cuyos poemas muy convencionales admira en un primer momento e imita durante algunos meses hasta que los de otros poetas contemporáneos lo sustituyan como modelo a lo largo de 1816. Keats lee en este período la traducción de William Sotheby del Oberon de Wieland y los poemas de Mary Tighe, Charlotte Smith, Thomas Moore, Campbell, Coleridge, Byron y Hunt. Será este último el que ejerza una influencia progresivamente mayor en la poesía de Keats durante los años 1816 y 1817, aunque a partir de la composición de Endymion también el modelo huntiano será abandonado por el joven poeta, cuya evolución posterior es imposible explicar en términos tan sencillos de influencia estilística.

En la poesía escrita por Keats entre 1814 y 1817 se pueden distinguir, pues, tres estratos que son versiones ligeramente diferentes del "revival" isabelino. Esta poesía muestra temáticamente cierta preferencia indecisa por las idealizaciones del mundo caballeresco, aunque incluye elementos del "Greek revival" que están presentes en las imitaciones que en el siglo XVIII se hacían de la poesía renacentista; preferencia que, a menudo, como he observado más arriba, constituía una alternativa temática para los poetas que cultivaban el tema griego. Por otra parte, estos elementos "griegos" encuentran apoyo en la propia poesía de Milton, de Ben Jonson, de Shakespeare, de Fletcher o de Spenser. Esta poesía temprana de Keats es, por lo común y con excepción del soneto sobre "Chapman's Homer",

muy poco conocida y suele encontrar una actitud condescendiente en la crítica, ~~per~~ en ocasiones ignora tales obras, muy inferiores generalmente en valor literario a la gran poesía keatsiana de 1818 y 1819, como es de esperar en los productos de una primera etapa de aprendizaje. Con respecto a Endymion, que supone en volumen casi un cuarto de la producción de Keats, la actitud crítica será más complicada.

Desde el punto de vista central de mi estudio, los poemas compuestos por Keats anteriormente a 1817, año de su primera publicación, que presentan mayor interés, son "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry", ambos incluidos en posición preeminente en Poems, ya que figuran respectivamente en primero y último lugar dentro del volumen. Característicamente en unas obras indecisas temática y estilísticamente, los demás poemas de esta época no presentan sino referencias muy pasajeras y convencionales a lo que por comodidad llamo abreviadamente GRECIA. Por ello trataré brevemente y en primer lugar tales referencias en estos poemas, para pasar a continuación a un estudio más detallado y provechoso de las dos composiciones citadas.

No hay ninguna razón para dudar que la "Imitation of Spenser" es el primer intento poético de Keats, que en su primer volumen presenta así el poema, compuesto, al parecer (2), a principios de 1814. El fragmento consiste en cuatro estrofas spenserianas y, como su título indica modestamente, es un ejercicio estilístico en el que Keats imita algunos aspectos

de The Faerie Queene, aunque no otros, como el narrativo o el alegórico que solían poner de relieve las imitaciones spenserianas del siglo XVIII. El poema describe de un modo muy impresionista un paisaje familiar para el lector de Spenser y evoca la atmósfera de fantasía spenseriana mediante la descripción misma de un amanecer en las riberas de un lago y la introducción de un hada reclinada voluptuosamente sobre un cisne. El fragmento presenta también ecos verbales de Spenser (como el uso de "teen" por "grief", v. 22) y de los poetas de la segunda mitad del siglo XVIII (como el adjetivo "cerulean", v.27, usual en Thomson, Joseph y Thomas Warton, y Mary Tighe(3)). En el primer verso Keats utiliza una imagen que no solamente es un "topos" de la poesía renacentista inglesa, sino de toda la tradición poética occidental y que se remonta por lo menos a Homero:

Now Morning from her orient chamber came,

y la referencia en el verso final a los capullos de la diadema de Flora apenas resulta menos convencional.

Si, como de modo muy convincente mantiene C.L.Finney (4), las ideas políticas de Keats se adecuaban casi exactamente a las de Leigh Hunt en la época de Waterloo, es inevitable pensar que el soneto shakespeareano irregular "On Peace" fuera compuesto durante el mes de abril o durante los primeros días de mayo de 1814; es decir, tras la entrada en París de las fuerzas de la coalición europea y anteriormente a la cesión de Noruega a Suecia por parte de Dinamarca, forzada por las po-

tencias coaligadas y contrariamente a la voluntad del pueblo noruego, hecho que terminó con las esperanzas de los liberales británicos respecto al triunfo del parlamentarismo en Europa. El soneto comienza con una invocación de la Paz, característicamente personalizada al modo de Thomson, Gray o Collins, y expresa una salutación del poeta liberal a este personaje, así como sus esperanzas de una futura libertad europea, también personalizada, a la manera usual en estos mismos poetas y en otros que asociaban la mitología y el liberalismo, como una ninfa de las montañas. La irregularidad formal del soneto, especialmente en su rima (abab-cdcd-dded-ee) se relaciona, más que con la inexperiencia estilística de Keats, que había compuesto algunos meses antes estrofas spenserianas perfectamente regulares, con la experimentación general realizada por los poetas de los últimos años del siglo XVIII y de los primeros del XIX con todas las posibilidades combinatorias del poema de catorce versos rimados.

En "Fill for me a brimming bowl", escrito en agosto de 1814, Keats experimenta con el octosílabo, el verso utilizado por Milton en L'Allegro y en Il Penseroso y resucitado en el siglo XVIII por Gray, Collins, Mason y los hermanos Warton. El poema describe los sentimientos provocados en el poeta por la visión fugaz de una muchacha en Vauxhall. La dicción es la convencional de los poemas amorosos de la época. Algunas expresiones, como "Classic page" y "Muse's lore" son características del lenguaje poético del siglo anterior y el primer ver-

so del poema se asemeja al de Gray (5) "Fill haigh the sparkling bowl". Es interesante observar que en éste, uno de sus primeros poemas, Keats utiliza una de las imágenes más recurrentes de su poesía posterior: la del agua del Leteo, relacionada con las de la poción, la droga, o el bebedizo, y asociada al olvido y al desmayo, unas veces con implicaciones positivas y otras negativas vinculadas a la muerte. En este sentido, la poesía temprana de Keats presenta a menudo alusiones mitológicas que, cumpliendo aparentemente exigencias de tipo retórico y muy externas en estos poemas, irán adquiriendo poco a poco más importancia y llegarán a constituir relaciones simbólicas insustituibles en poemas posteriores.

En 1814 Byron no podía presentar ante sus lectores ingleses la figura con la que su obra posterior le asociaría. En tal año el éxito de la publicación en 1812 de los dos primeros cantos de Childe Harold se había visto seguido por la de The Giaour, The Bride of Abidos, The Corsair, y Lara. En otoño del mismo año Keats había conocido a George Felton Matthew, y Byron aparecía a los ojos de sus jóvenes admiradores como el poeta de la desilusión y de la melancolía juvenil. Así, el soneto "To Byron", compuesto por Keats en diciembre de 1814, rezuma un sentimentalismo que presenta a Byron como un cisne agonizante, y a su poesía como el canto dulce y triste de este ave tan a menudo presente en las tradiciones literarias de filiación germánica. El mismo sentimentalismo aparece en el soneto "To Chatterton", en el que el precocísimo poeta apare-

ce como un alma de sensibilidad demasiado exquisita para un mundo brutal, de acuerdo con la estampa que gustaba la época de imaginar. Ambos títulos fueron excluidos del volumen de 1817 por Keats, que hizo una selección de sus sonetos en base tal vez tanto a criterios formales que muy probablemente eliminaron "To Byron", como a criterios de contenido, y respecto a esto cabe pensar que "To Chatterton" no figurase en la publicación por presentar un vago elemento cristiano que en 1817 había desaparecido de la poesía de Keats probablemente debido a la influencia de Shelley y de Hunt. Es posible que el soneto "As from the darkening gloom a silver dove", compuesto en diciembre de 1814 a la muerte de su abuela, no apareciera en el volumen por razones similares.

El soneto "Written on the Day that Mr. Leigh Hunt left Prison", escrito el día 3 de febrero de 1815, se refiere a las circunstancias del encarcelamiento de dos años sufrido por el director de The Examiner, junto con su hermano y coeditor, John, por la aparición en el periódico de un artículo insultante sobre el príncipe regente. Está compuesto según el modelo petrarquista o miltoniano del que "To Byron" había sido una primera tentativa y "To Chatterton" un éxito relativo. El soneto figuraba en el volumen de 1817 y fue el primero de sus poemas que Keats enseñó a su amigo Clarke.

"To Hope", otro de los poemas publicados en el volumen de 1817, recuerda el estilo de las composiciones didácticas del siglo XVIII. Keats imagina un número de sentimientos y de

situaciones desagradables que la esperanza puede aliviar o resolver y que personaliza típicamente: Desaliento, Decepción, Desesperación. La alegría, la libertad y la propia esperanza también aparecen personalizadas correspondientemente y en mayúsculas y el poema está lleno de "clichés" dieciochistas tales como la expresión "relentless fair" (v. 26) o "plain attire" (v. 38). Desde un punto de vista formal, el poema, escrito en ocho estrofas de seis pentámetros yámbicos compuestas de un serventesio seguido de un pareado, es muy regular, lo que probablemente decidió su presencia en Poems, y el uso en él del pentámetro, así como la cita de Hamlet (6), sugieren la influencia de Shakespeare junto a la de los distintos estilos poéticos de los siglos XVIII y XIX.

En 1811 Keats había salido del colegio de John Clarke, en Enfield, para comenzar su aprendizaje médico con Thomas Hammond. Era inevitable que su actividad como aprendiz y estudiante de medicina durante los cinco años siguientes, unida a sus inclinaciones poéticas y a sus tempranas y ávidas lecturas de los diccionarios mitológicos a los que ya me he referido, hicieran de Apolo, divinidad griega de la medicina y de la poesía, una figura de gran importancia para Keats. Como ha observado Ian Jack (7), Apolo supone en la poesía keatsiana mucho más que la figura retórica o la alusión literaria utilizada por los poetas del siglo XVIII, y su valor simbólico, que aparecerá plenamente desarrollado a finales de 1818 en Hyperion, empieza a fraguarse ya en la poesía temprana de Keats. La "Ode

to Apollo", compuesta en febrero de 1815 en el estilo retórico y ampuloso de las odas del siglo XVIII, es un ejemplo de cómo unos elementos que posteriormente adquirirán un valor estructural notable dentro de algunas composiciones, se presentan con un papel aparentemente superficial. En un capítulo anterior he mostrado cómo la oda de Gray "The Progress of Poesy" se desarrollaba de acuerdo con una concepción musical de la poesía, explícita en el poema mismo por su tema, y apoyada por efectos sonoros de los que los más conspicuos eran los aliterativos. Esta visión de la oda, que puede seguirse dentro de la tradición inglesa hasta "Alexander's Feast" de Dryden, y fuera de ella hasta Horacio y aún hasta Píndaro, es la que presenta la "Ode to Apollo" de Keats, cuya forma pretende, como la de "The Progress of Poesy", ser un desarrollo paralelo e imitativo de su tema. Este consiste en la celebración de los grandes poetas del pasado, que aparecen en el empíreo que Apolo preside. La imagen central es la del sol poniente, cuyos últimos rayos son metafóricamente cuerdas de las liras de los bardos: la visión se transforma en sonido y cada uno de los poetas tañe su instrumento junto al propio Apolo y las nueve Musas. Estos instrumentos son diferentes entre sí e intentan sugerir la poesía de cada bardo: el arpa guerrera de Homero se acompaña de lejanas trompetas; la "lira majestuosa" de Virgilio evoca el trágico suicidio de Dido; Milton truena y Shakespeare hace vibrar las pasiones según el lugar común de la crítica del siglo XVIII. Spenser combina una marcial trompeta de

plata con un coro virginal que canta himnos a la castidad, y Tasso, con sus dedos sobre las cuerdas, funde el alma en amor y ternura. El poema presenta una concentración de imágenes que difícilmente puede adaptarse a la forma métrica adoptada, como pretende. La longitud de los versos varía, quizás intentando emular los metros usados por cada poeta (así la estrofa tercera, dedicada a Virgilio, consta enteramente de pentámetros y un alejandrino final) e incluso hay cierta irregularidad en el propio número de versos de cada estrofa (la misma estrofa tercera presenta solamente cinco versos tal vez por un instinto poético que le hace a Keats compensarla cuantitativamente de este modo respecto a las demás, que presentan algunos versos breves). A esta irregularidad métrica debe tal vez la oda su ausencia de Poems. La dicción del poema es la sonora y rimbombante de las odas del siglo anterior. Keats emplea las expresiones convencionales ("adamantine lyres", "western splendour", "majestic tone", "tuneful thunders", "ardent numbers") con las que los poetas del siglo XVIII pretendían prestar sonoridad a sus odas, y en la de Keats encontramos la "Aeolian lyre" que aparecía en el primer verso de "The Progress of Poesy" y en tantos otros poemas posteriores, y los "warblings" omnipresentes en la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII y de los primeros años del XIX. Todos los elementos del simbolismo un tanto privado de Apolo, dios de la medicina y de la poesía, asociado por Keats al crepúsculo, al momento de creación poética, a la inmortalidad y al Elíseo de los poetas, están en la

oda dispuestos para el desarrollo que futuros poemas llevarán a cabo.

Tanto los poemas "To Some Ladies" y "On Receiving a Curious Shell...", publicados en Poems, como la canción "To Emma", excluida del volumen, son composiciones de ocasión llenas del sentimentalismo convencional de la poesía de Mary Tighe, a quien el primero de estos poemas alude explícitamente ("The blessing of Tighe", v. 20). Se compusieron a finales del verano de 1815 para Ann y Caroline Matthew, y el céfiro, las ninfas y silfos, y las Cintia y Flora que en ellos aparecen, tienen la presencia puramente decorativa y superficial de estos elementos en la poesía muy leída en la época de Mary Tighe y Thomas Moore.

Con anterioridad a la publicación de Poems en febrero de 1817, tres sonetos de Keats habían sido insertados por Hunt en The Examiner. Dos de ellos ("On First Looking into Chapman's Homer" y "To Kosciusko") aparecieron después de que el joven poeta conociera al periodista liberal; pero seis meses antes de que Clarke introdujera a Keats en el círculo de Leigh Hunt el soneto "O Solitude! if I must with thee dwell", enviado por el poeta al director de The Examiner, fue publicado en el número correspondiente al día 5 de mayo de 1816. El soneto, escrito en octubre de 1815, poco después de que Keats abandonara Edmonton para instalarse en Londres como estudiante de Guy's Hospital, no contiene ni la más mínima alusión a la GRECIA que es el objeto de mi estudio, pero tiene una gran importancia en

la evolución de la poesía temprana de Keats. La lengua del poema es semejante a la de otras composiciones keatsianas previas. No faltan en el soneto elementos artificiosos, como lo es la personificación de la soledad, convencionalmente invocada al estilo de los poetas del siglo XVIII; sin embargo, su movimiento, y una atmósfera levemente naturalista reflejan cierta influencia wordsworthiana que había estado completamente ausente de los poemas anteriores y que sugiere una primera lectura del poeta laquista. La artificialidad que había dominado hasta ahora la poesía de Keats empieza a mezclarse con unas cualidades "naturales" también muy codificadas en una evolución paralela a la de la poesía del propio Leigh Hunt, que durante los meses siguientes será el modelo poético de Keats por la proximidad evolutiva de los estilos de ambos poetas. La poesía de Hunt, aparte del aura de prestigio que, como luchador por la libertad, tiene su autor ante Keats, es en 1815, con su paulatina incorporación de elementos wordsworthianos, un modelo mucho más asequible para el joven poeta que la del propio Wordsworth, que resulta algo lejana desde los presupuestos poéticos que han inspirado la obra keatsiana anterior y que Keats no abandonará sino muy lentamente. Siguiendo la evolución poética de Hunt, Keats empieza a mezclar imágenes de un naturalismo nuevo en sus poemas de dicción estereotipada y de tema fantástico y caballeresco y adopta también otros elementos huntianos como la idea del "bowery nook" ("Sleep and Poetry", v. 63), rincón campestre y pintoresco donde el poeta contempla

misterios de la naturaleza vedados al resto de los mortales. En los poemas de Keats empieza, pues, a fundirse la inspiración natural wordsworthiana con el mundo de hadas y ninfas spenseriano.

La epístola a George Felton Matthew, que figuraba en Poems con otras dos epístolas en verso, compuesta en noviembre de 1815, sigue esta nueva línea de evolución. El poema, escrito en pareados, es su composición más larga hasta entonces y es, al parecer (8), una respuesta al poema de Matthew "To a Poetical Friend" (9). En el suyo, Matthew había sugerido la posibilidad de una empresa conjunta de ambos amigos y Keats se disculpa en su epístola aludiendo a su aprendizaje de cirugía, que apenas le permite componer versos. Hunt había publicado en 1815 el poema "Politics and Poetics" (10), que describía el dilema del periodista político que apenas puede encontrar el ocio o la tranquilidad necesarios para la composición de poesía. Keats muestra la influencia huntiana en el tema, en las imágenes y en la versificación de su epístola, en la que la inspiración poética aparece asociada al deleite de las bellezas naturales y utiliza un verso muy libre con frecuentes encabalgamientos y cesuras variadas. El poema, con su nuevo estilo y sus alusiones liberales (vv. 65-69), supone el comienzo de la separación entre el conservador Matthew y Keats, quien en los meses siguientes abandonará completamente la órbita poética de aquél. Aparecen en la epístola las referencias usuales a mares sicilianos, aires lidios, a Apolo, a Aurora, a Diana, y a las musas y

náyades que encontramos en otros poemas keatsianos de esta época, aunque empiezan a adquirir estas alusiones un carácter más descriptivo como imágenes visuales:

in happy hour
 Came chaste Diana from her shady bower
 Just as the sun was from the east uprising; (vv.78-80)

La influencia de Hunt aparece de nuevo en dos de los pocos poemas compuestos en 1816 por Keats, ocupado en sus estudios de cirugía. Leigh Hunt había publicado en febrero de este año The Story of Rimini, un poema caballeresco escrito en pareados muy libres y en el que las imágenes naturales y la sensibilidad wordsworthiana se combinaban con la sensualidad y las cualidades fantásticas del mundo spenseriano(11). La respuesta de Keats a la publicación da lugar a "Specimen of an Induction to a Poem", en el que Keats intenta hacer poesía de sus deseos de componer un poema spenseriano y a la vez huntiano enumerando ingredientes de una composición épica pero sin conseguir construirla, y a "Calidore, A Fragment", cuyo propio título indica su naturaleza fracasada. Ambos intentos tratan de comenzar un poema caballeresco y muestran el primer recurso de todo poeta, la enumeración de elementos descriptivos, obstaculizando aquí el desarrollo narrativo. La dicción de Keats en estas dos composiciones refleja el uso progresivo por parte de Hunt de un lenguaje muy coloquial, que es la versión huntiana de la lengua "natural" de Wordsworth.

Dos epístolas figuraban en el primer volumen de Keats junto a "To George Felton Matthew": "To my Brother George" y "To

Charles Cowden Clarke". Ambas fueron compuestas durante el verano y en Margate, adonde el poeta había marchado en busca de descanso e inspiración lejos de Londres y de Guy's Hospital. La primera empieza refiriéndose a la ausencia de la inspiración buscada por Keats y continúa tratando sobre la poesía y el acto de creación en pareados muy libres y en el estilo coloquial de Leigh Hunt. En "To Charles Cowden Clarke" Keats se dirige a Clarke para recordarle a éste y agradecerle los momentos de sus primeras lecturas poéticas. Ambas epístolas, de 142 y 132 versos respectivamente, muestran a Keats escribiendo no sobre temas "poéticos", sino directamente sobre aquello que más le preocupa: la composición misma de poesía.

A su vuelta de Margate y durante el otoño de 1816, Keats reanudó las visitas literarias a Clarke que constituían una costumbre desde que el poeta había abandonado Enfield para marchar a Edmonton primero y a Londres después. En una de estas ocasiones ambos jóvenes leyeron juntos la edición de 1616 de la traducción de Chapman de la Ilíada y la Odisea que le había sido prestada a Clarke por un conocido. El resultado fue el célebre soneto "On First Looking into Chapman's Homer", en el que la mayoría de los críticos, Leigh Hunt el primero (12), han visto muestras evidentes del talento del joven Keats.

Los dos cuartetos del soneto constituyen una imagen prolongada en la que la poesía que Keats ha leído hasta entonces es concebida en términos geográficos como las tierras que los poetas, vasallos de Apolo, gobiernan. El propio título del soneto es un elemento constitutivo de esta imagen, que sin él re-

sulta incomprensible (13), y la cualidad dorada de estas tierras, junto a la mención de Apolo, es una concentración del grupo de ideas que aparecía en la "Ode to Apollo" de febrero del año anterior: el elfseo de los poetas, el crepúsculo, y el momento de la creación poética. La poesía homérica aparece como la "terra incognita" que Chapman, y aquí pasa el soneto del campo visual al auditivo, como en la oda, hace presente. El sexteto vuelve de nuevo a las imágenes espaciales y en los dos primeros versos del mismo el poeta compara su experiencia a la de un astrónomo (14) en el acto de descubrir un nuevo planeta y en los cuatro últimos a la del descubrimiento del Pacífico por Vasco Nuñez de Balboa, confundido por Keats con Hernán Cortés. Esta última imagen de un descubrimiento geográfico redondea el soneto, que vuelve al campo de exploración geográfica de su primer verso. Al mismo tiempo, los versos finales sugieren la idea del descubrimiento, por parte de los buscadores de El Dorado, del Pacífico, algo mucho mayor y relevante, paralela al hallazgo de Homero por Keats en Chapman. El verdadero tema del poema lo constituye la excitación, ausente del poema pero inevitablemente asociada a los tres descubrimientos explícitos en él, y el movimiento del soneto es impecable, adaptándose con exactitud a las concepciones keatsianas respecto a esta forma poética expresadas en la epístola "To Charles Cowden Clarke" (vv. 60-61):

Who read for me the sonnet swelling loudly
Up to its climax and then dying proudly?

"On First Looking into Chapman's Homer", uno de los sonetos

más conseguidos de Keats y con seguridad el más conocido, es una obra maestra de simbolismo poético y expresa experiencia sensual, intelectual y emocional a través de elementos imaginativos apropiados que concentran las preocupaciones de Keats durante los años anteriores. Paradójicamente en un poema cuyo tema es el descubrimiento de Homero, el simbolismo de GRECIA que nos interesa desde el punto de vista de este trabajo está ausente del soneto: el poeta épico griego aparece de un modo completamente literal, denotativo, y la presencia de Apolo, innegablemente simbólica, está asociada, sin embargo, más que a Grecia, a la idea keatsiana del elíseo de los poetas, donde moran Chaucer, Spenser, Shakespeare, Milton y otros bardos excelsos además de Homero. El soneto, admirado por Clarke, precipitó la introducción de su autor a Leigh Hunt, quien lo publicó en The Examiner (15), y a su grupo de amigos, dando lugar a cambios importantes en la carrera poética de Keats. Poco después el poeta terminará la composición "I stood tip-toe upon a little hill", comenzada en Margate, y escribirá "Sleep and Poetry", y en ambos poemas, las obras de mayor envergadura de las compuestas por Keats antes de Endymion, la influencia de Hunt llegará a su cénit. "I stood tip-toe..." aparecerá en primer lugar y "Sleep and Poetry" cerrará el volumen de 1817 y en estos poemas Keats comenzará a tejer su símbolo griego con más consistencia que en las obras tempranas que hemos visto muy brevemente hasta aquí.

Hasta otoño de 1816 la GRECIA de Keats consiste en esporádicas apariciones en sus poemas de nombres propios de persona y de lugar carentes de contenido simbólico digno de aten-



entre los que podemos distinguir dos tipos diferentes. Uno de estos tipos es el que corresponde al uso sustitutivo, eufémico, de elementos "prosaicos" por elementos "griegos" que se remonta en la tradición poética inglesa hasta el Renacimiento, aunque adquiere a lo largo del siglo XVIII un carácter de extrema convencionalización. La mitología y la historia de Grecia constituyen, desde el punto de vista de este uso literario, una fuente de sustantivos y epítetos "poéticos" que, evitando el sinónimo adecuado al lenguaje de la prosa, establecen su significado por pura convención, por repetición dentro del contexto que conforman las obras poéticas inglesas. La función de estos elementos suele reducirse a la de confirmación en el lector de que está leyendo un texto poético. A este tipo pertenecen expresiones sustitutivas como "Cynthia" ("To Charles Cowden Clarke", v. 93), utilizada por Keats en lugar de la luna; "Zephyr" ("To Emma", v. 14), usado en lugar de "west wind"; o "Flora" ("To Emma", v. 2), que personifica el reino vegetal. En "Sicilian seas", "Sicilian" es un cuasisinónimo de "calm" o "peaceful" y en "Lydian airs" "Lydian" tiene un valor muy parecido ("To George Felton Matthew", vv. 14 y 18), y el hecho de que aparezca entrecomillado, citado de Milton (L'Allegro, vv. 135-136), enfatiza el carácter convencional de estos adjetivos. Con este tipo de expresiones están muy ligadas las musas y las liras y las arpas edólicas que encontramos con frecuencia en la obra temprana de Keats. La adecuación de elementos de este tipo al lenguaje imperante en la poesía de la época, en la que aparecen en lugar de otros menos "poéticos", no está

determinada, sin embargo, solamente por un principio de selección léxica: el lenguaje poético constituye una red mucho más amplia de usos y convenciones y así, si "musa" suele sustituir dentro de este sistema a "inspiración", es frecuente encontrar en la poesía temprana de Keats, como en la de otros poetas de la época, musas donde ni siquiera "inspiración" resulta necesario en el texto según el criterio del lector habituado a otras convenciones poéticas, incluidas las que gobiernan la poesía keatsiana posterior.

El otro uso de la mitología y de la historia de Grecia que encontramos en los poemas tempranos de Keats es el que las convierte en un campo de experiencias culturales compartidas por el lector y el poeta al que éste puede referir comparaciones y alusiones; con esta función aparece Atlas en la epístola a Clarke (v. 63) para ilustrar la naturaleza de la oda:

Growing, like Atlas, stronger from its load.

Es conveniente observar a este respecto que lo griego no aporta en estos poemas un valor que no presente lo latino y en la misma epístola (vv. 71-72) encontramos

The hand of Brutus, that so grandly fell
Upon a tyrant's head.

precedida, para completar el cosmopolitismo del conjunto, de "the might of Alfred, and the shaft of Tell". Del mismo modo, en el fracasado poema caballeresco "Calidore", el casco de Sir Gondibert es comparado de un modo un tanto grotesco con "the wingèd cap of Mercury" (v. 115) y no con el de Héctor o el de algún otro héroe de la guerra de Troya. Estos usos de lo grie-

go, especialmente el primero al que me he referido, irán desapareciendo de la poesía posterior de Keats, sobre todo tras la composición de Endymion, dando paso a un lenguaje más económico y poéticamente preciso. No quiere esto decir que desaparezcan ni repentinamente ni de un modo absoluto, y, aparte de su presencia cada vez menos frecuente en composiciones posteriores, los encontraremos en "I stood tip-toe upon a little hill" y en "Sleep and Poetry". En estos poemas Keats, tras la lectura de The Excursion y tras largas cavilaciones sobre la naturaleza, el origen y la función del mito y de la poesía, comienza a someter a tensiones simbólicas los elementos cada vez más abundantes de una GRECIA progresivamente más funcional en sus composiciones.

2- "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry"

a-Los poemas.

"I stood tip-toe upon a little hill", compuesto en 242 versos pareados muy libres, al estilo de Hunt, es un poema de mucha mayor importancia que los escritos anteriormente por Keats. Presenta dos partes, en cuya clara diferenciación se apoya A. Ward (16) para suponer que los primeros 114 versos fueron compuestos en Margate al tiempo que las epístolas "To my Brother George" y "To Charles Cowden Clarke", y el resto en Londres en octubre o noviembre de 1816, tras su presentación a Hunt por Clarke.

La primera mitad de "I stood tip-toe..." consiste en la descripción de un paisaje idealizado y de todas las delicias

("blisses", v. 54) de las que en él disfruta el poeta. Todo es esencialmente agradable en esta descripción y hay en los primeros versos una sorprendente acumulación de términos sugerentes de las cualidades de frescura y claridad ("cooling", v. 2; "fresh", vv. 9 y 20; "crystal", v. 17; "leafy", v. 21; "clear brook", v. 9; "shades", v. 14) que proporcionan al "locus amoenus" una atmósfera de mañana primaveral. El lector comienza a presentir al llegar a los versos 29 y 30 que no se trata de una descripción de un lugar real:

A bush of May flowers with the bees about them;
Ah, sure no tasteful nook would be without them;

sino de una fabricación, de una acumulación imaginaria de todas las delicias de las que el deseo puede dotar un escenario que empieza a no ser, así, tan natural. La descripción de flores, matorrales y arroyos, no solamente mediante imágenes visuales, sino también táctiles y olfativas, continúa, revelando la dificultad del poeta para salir de este mundo estático hacia una poesía más orgánica en sus composiciones tempranas. La lectura de la fórmula condicional "Were I in such a place", en el verso 93 convence al lector de que el poeta, que ha empezado describiendo un paisaje en el que realmente ha estado, no conoce tal lugar sino por medio de su fantasía. Keats ha construido un mundo de sensualidad imposible de superar: desde el primer verso se ha sumergido en el mundo de bellezas y delicias que constituyen la primera mitad del poema y son sus deseos los que configuran esta realidad, que aparece plana, falta de toda tensión o gradación, revelando la superficialidad de tales aspiraciones. Sin embargo, partiendo de este mundo imagi-

nario de placeres, Keats pasa a explicar la poesía como algo idéntico al mito, viendo en ambos el fruto de un elemento mágico existente en la naturaleza:

For what has made the sage or poet write
But the fair paradise of Nature's light?
(vv. 125-126)

La segunda parte del poema se centra en el problema del origen, de la función y de la esencia del mito y de la poesía, cuestión que había ocupado a Keats desde las epístolas a su hermano George y a Charles Cowden Clarke, y la influencia de The Excursion, publicado en 1814 y en donde aparecía (vv. 687-756 y 840-881) una visión animista del mundo natural y del origen de los mitos de Pan, de Apolo, y de Diana y Endimión, se manifiesta en el tratamiento keatsiano del mismo tema: la visión de las bellezas naturales da lugar en los hombres a un éxtasis

So that we feel uplifted from the world,
Walking upon the white clouds wreathed and curled.
(vv. 139-140)

y este éxtasis es lo que hace que los pastores griegos construyan los mitos de Cupido y Psique (vv. 141-150), Pan y la siringa (vv. 151-162), Eco y Narciso (vv. 163-180) y Diana y Endimión (vv. 193-204). Todos estos mitos pueden ser usados en una descripción del origen de la poesía y, como ha observado Ian Jack (17), todos ellos han sido temas favoritos de la pintura europea renacentista y barroca. A las vehementes referencias a estos mitos siguen lacónicas alusiones a los tres lugares comunes que la época relacionaba con la civilización grie-

ga: Homero, el Apolo de Belvedere ("young Apollo on the pedestal", v. 218) y la Venus de Medici ("Venus looking sideways in alarm", v. 220). Estos elementos y el "calm grandeur" del verso 127, que tal vez constituya un eco keatsiano del "eine edle Einfalt und eine stille Grösse" de Winckelmann (cuyas Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks, traducidas por Fuseli en 1765, eran muy conocidas en esta época por los artistas británicos) pueden aportar cierta evidencia a la hipótesis de Aileen Ward sobre la composición de la segunda mitad de "I stood tip-toe..." tras la introducción de Keats al círculo de Hunt, que incluía a un gran número de artistas.

El poema termina evocando una atmósfera calmada y vespertina y presenta algunos elementos de los que tal vez podamos encontrar ecos en "Ode on a Grecian Urn": "young men and maidens" (v. 231), "motionless" (v. 232) y los versos

Soon they awoke clear-eyed: nor burnt with thirsting
Nor with hot fingers, nor with temples bursting:
(vv. 225-226)

que, apareciendo tras las alusiones a las estatuas citadas y en un contexto amoroso, no pueden sino hacernos pensar en los jóvenes de la urna griega y en "burning forehead, and a parching tongue", de la oda (v. 30). Con el crepúsculo aparece la luna:

Cynthia! I cannot tell the greater blisses,
That followed thine, and thy dear shepherd's kisses:
Was there a Poet born? - but no more,
My wandering spirit must no further soar.-
(vv. 241-142)

y el lector termina la lectura de "I stood tip-toe..." con la impresión de que Endymion estuvo a punto de comenzar exactamente en estos versos finales del poema.

La influencia de Wordsworth no aparece en esta época solamente en Keats: mientras éste componía "I stood tip-toe..." y empezaba a proyectar Endymion, el largo poema que escribiría en 1817, Hunt estaba planeando The Nymphs, publicado en 1818 en su volumen Foliage, y John Hamilton Reynolds, otro poeta del círculo de Hunt y gran amigo de Keats a partir de 1817, estaba trabajando en The Naiad, que aparecería en 1817. La renovación de Grecia a raíz de un nuevo interés por los mitos en el gusto poético de la época aparece ilustrada en el prólogo de Hunt a su poema, que está, en sus palabras, "founded on that beautiful mythology which it is not one of the least merits of the new school [se refiere a Wordsworth] to be restoring to its proper estimation" (18).

El pareado que Keats utiliza en "I stood tip-toe..." refleja el estilo de Leigh Hunt y el deseo por parte de Keats de apartarse de los modelos dieciochescos que hemos observado ya en la poesía keatsiana de 1816. La libertad con que Keats maneja esta forma sugiere una voluntad de contrariar tan a menudo como le es posible el uso característico de Pope y sus contemporáneos de concentrar en dos versos rimados cada unidad de pensamiento. La frecuencia de los encabalgamientos en el poema es extraordinaria y solamente será superada en "Sleep and Poetry", una composición escrita por Keats entre octubre y diciembre de 1816, es decir, al tiempo que terminaba "I stood tip-toe...".

Por esta proximidad cronológica de ambos poemas y porque los elementos griegos que presentan son en más de un sentido complementarios, esbozaré ahora el desarrollo de "Sleep and Poetry" para pasar después a un análisis más detallado de tales elementos y de su funcionamiento en las dos composiciones.

"Sleep and Poetry", compuesto en la misma forma métrica que "I stood tip-toe...", es un poema mucho más largo que éste y sus 404 versos componen un volumen tres veces mayor que el de las epístolas escritas en Margate, hasta otoño de 1816 las obras más extensas de Keats. En el poema, en el que Keats evita u oculta de modo tal vez intencionado una estructura visible, el poeta no sigue aparentemente otra dirección que la que determinan las leyes de la libre asociación de una imagen o idea a otra sugerida por la anterior. A pesar de ello pueden distinguirse tres partes en la composición, de las que la primera desarrolla el tema, constante en la poesía de Keats de esta época, de la inspiración poética y de los materiales que el poeta tiene a su disposición. A continuación Keats hace una exposición crítica y muy esquemática de la historia de la poesía inglesa desde Chaucer hasta su propio tiempo, y finalmente vuelve al sueño que la excitación poética ha impedido y al despacho de Leigh Hunt, en cuya casa ha pasado la noche, como otras veces en los meses de la amistad entre ambos, describiendo imágenes, especialmente los cuadros y grabados que decoran la habitación y de los que Hunt era un coleccionista.

El poema se abre con una adivinanza:

What is more gentle than a wind in summer?

La adivinanza continúa a lo largo de diez versos y la contestación, naturalmente, como el lector espera por el título de la composición, es "sleep" (v.11). A esta adivinanza sigue otra:

But what is higher beyond thought than thee?

(v. 19)

y esta vez la pregunta se extiende a lo largo de 21 versos en los que las imágenes naturales intentan sugerir la respuesta, que se funde a continuación con el crepúsculo, con las asociaciones de éste para Keats y con el "bowery nook" (v. 63) desde el que el poeta puede describir delicias campestres semejantes a las que aparecían en "I stood tip-toe...". La visión poética, infinitamente superior al sueño, ha sustituido a éste y Keats empieza a expresar sus deseos de alcanzar una fama inmortal mediante sus versos. La idea de la inmortalidad le sugiere la de la fugacidad de la vida:

Stop and consider! life is but a day
A fragile dew-drop on its perilous way
From a tree's summit; (vv. 85-87)

y a esta asociación suceden pensamientos sobre los años futuros del propio Keats y sobre la poesía que es su intención escribir y que aparece imaginada, como sus lecturas en el soneto sobre "Chapman's Homer", en términos geográficos, espaciales: el reino de Flora y de Pan primero, que sugiere la poesía y los sentimientos naturales evocados retrospectivamente por Wordsworth en "Tintern Abbey" como la primera etapa de la educación de un poeta. Sin embargo, este mundo natural es en el

poema de Keats tan artificioso como el que aparecía en "I stood tip-toe...", y el poeta, que lo está imaginando ayudado de una reproducción del cuadro de Poussin "El reino de Flora", que se encontraba probablemente en el despacho de Hunt (19), se anticipa a la necesidad futura de abandonarlo por una poesía más solidaria con el sufrimiento humano:

And can I ever bid these joys farewell?
 Yes, I must pass them for a nobler life,
 Where I may find the agonies, the strife
 Of human hearts- (vv. 122-125)

Las imágenes que sugieren este otro reino poético se apoyan también en el cuadro de Nicolas Poussin, en el que el carro dorado de Apolo sobrevuela el jardín de Flora (20). Apolo es al mismo tiempo el dios del sol y el dios de la poesía y le muestra a Keats el camino para salir del jardín paradisiaco hacia el mundo de los hombres, donde el placer y la alegría son inseparables de la tristeza y el dolor:

The visions all are fled - the car is fled
 Into the light of heaven, and in their stead
 A sense of real things comes doubly strong,
 And, like a muddy stream, would bear along
 My soul to nothingness:
 (vv. 155-159)

Keats comienza entonces su exposición de la tradición poética inglesa. Inevitablemente para un poeta nacido y educado en el momento álgido de los "revivals" medieval y renacentista, se refiere muy favorablemente a tales períodos y de modo no menos inevitable para quien escribía en el momento de mayor des-

prestigio de la poesía de Pope y de sus contemporáneos, lanza sus maldiciones sobre quienes

swayed about upon a rocking horse,
and thought it Pegasus.
(vv. 186-187)

tomando la imagen de Hazlitt (21). Las imprecaciones se suceden a lo largo de cuarenta versos en los que Keats no olvida culpar a los "Augustans" de la muerte de Chatterton y de otros "espíritus solitarios" y tras los cuales pasa a censurar a los laquistas su prosaísmo (vv. 230-235) y a quienes cultivan los temas "góticos" su gusto "desviado". Lo que al parecer es una digresión aún dentro de un poema tan poco estructurado, termina con la expresión por parte del poeta de sus esperanzas con respecto a la futura poesía inglesa: la que él y los poetas a quienes admira (Leigh Hunt especialmente, podemos imaginar), están a punto de componer; y define esta poesía:

And they shall be accounted poet-kings
Who simply tell the most heart-easing things.
(vv. 267-268)

El tono "presuntuoso" (v. 270) de estos versos desaparece repentinamente del poema al volver Keats a su tema principal: los misterios poéticos que es su propósito desentrañar. El resto del poema es una explicación psicológica de la inspiración poética en la que Keats emplea como símbolos, en lugar de las convencionales bellezas naturales que aparecían en "I stood tip-toe...", obras de arte, especialmente cuadros y grabados del despacho de Leigh Hunt. Entre estas "forms of elegance" encon-

encontramos referencias al cuadro de Ticiano "Baco y Ariadne", que Keats pudo haber visto expuesto en Londres en 1816 (22), y descripciones de escenas con faunos y sátiros, una procesión de ninfas y una escenificación del baño de Diana cuyos elementos ha rastreado Ian Jack hasta pinturas de Poussin, Ticiano, y Claude Lorrain. Aparecen finalmente un busto de Safo (23) y un retrato de Petrarca, así como el rey Alfredo y Kosciusko, el héroe de la independencia polaca contra la invasión rusa, ambos frecuentemente citados en The Examiner y en la poesía keatsiana de estos meses como símbolos de la libertad. Los últimos versos de "Sleep and Poetry" subrayan la imprecisa dirección del poema:

the morning light
 Surprised me even from a sleepless night
 And up I rose refreshed, and glad and gay
 Resolving to begin this very day
 These lines; and howsoever they be done,
 I leave them as a father does his son.
 (vv. 399-404)

"Sleep and Poetry", con sus opiniones explícitas sobre las preferencias poéticas de su autor, con sus definiciones de los objetivos y la naturaleza de la poesía (vv.235-248; 267-269), y con su forma misma, es el "ars poetica" de Keats en el volumen de 1817. En cuanto a la versificación, la tendencia que he observado en "I stood tip-toe..." a romper la unidad de cada dos versos rimados está llevada hasta el extremo de producir en el lector la impresión de estar leyendo verso blanco a pesar de la rima. El número de signos de pun-
 tua-

ción que aparecen dentro del verso, y no al final del mismo, muestra claramente esta dirección y resulta interesante observar que el encabalgamiento llega a ser prácticamente la norma precisamente en aquellos versos en los que Keats lanza sus maldiciones contra los poetas del siglo XVIII:

Could all this be forgotten? Yes, a schism
Nurtured by foppery and barbarism,
Made great Apollo blush for this his land.
Men were thought wise who could not understand
His glories: with a puling infant's force
They swayed about upon a rocking horse,
And thought it a Pegasus. Ah, dismal souled!
The winds of heaven blew, the ocean rolled
Its gathering waves- ye felt it not. The blue
Bared its eternal bosom, and the dew
Of summer nights collected still to make
The morning precious: beauty was awake!
Why were ye not awake?

(vv. 181-193)

Los ejemplos podrían multiplicarse y desde este punto de vista "Sleep and Poetry" resulta no solamente una demostración teórica sino también práctica de la ruptura de Keats con los usos poéticos del siglo anterior. El poema, que aparece en último lugar en Poems, cierra el volumen presentando adecuadamente las actitudes de Keats al finalizar el primer período de su desarrollo poético. En Endymion, empezado con los mismos presupuestos, se irá manifestando paulatinamente la insatisfacción de Keats con ellos y esto dará lugar a una reacción progresiva en él contra la influencia de Leigh Hunt. Hasta la aparición de Poems, sin embargo, ningún recelo empaña la admiración

de Keats por Hunt, a quien está dedicado el volumen en un soneto que, aunque no es ni remotamente el mejor del volumen, constituye un tributo sincero al modelo que siguen los poemas keatsianos de esta época.

b-GRECIA en "I stood tip-toe upon a little hill" y en "Sleep and Poetry":

Pasemos ahora a un análisis de los elementos que sugieren GRECIA en los dos poemas que acabo de esbozar. He observado más arriba que en los poemas escritos por Keats con anterioridad al otoño de 1816 lo griego aparecía de un modo muy esporádico y obedeciendo a un uso poético profundamente estereotipado. Según este uso, las referencias griegas proporcionan a una composición poética un aura de sabiduría y autoridad que tiene su origen en el Renacimiento y contribuyen a vincularla al conjunto de una tradición que acostumbra salpicar el texto poético de citas y alusiones de procedencia grecolatina. Si la primera mitad de "I stood tip-toe..." fue compuesta, como es mi opinión (24), aproximadamente al mismo tiempo que las epístolas en verso que Keats envió a su hermano George y a su amigo Clarke desde Margate, en verano de 1816, será de esperar que las referencias griegas que en ella aparecen se asemejen a las que hemos observado ya en tales epístolas y en otros poemas de primavera y verano de tal año. Volvamos, pues, a "I stood tip-toe..." para emprender una segunda lectura del poema y verificar la presencia en él de elementos de este tipo.

La continuidad de las imágenes naturales con que comienza

"I stood tip-toe..." no se ve interrumpida sino en dos ocasiones en los primeros 115 versos del poema, es decir, en la mitad escrita en Margate. La atmósfera de madrugada primaveral del paisaje está íntegramente construida mediante la descripción visual, olfativa y táctil de flores, colinas, arroyos y prados y la única presencia humana, aparte de la del poeta, no hace su aparición sino hacia el final de la sección (v.95) en la forma de una muchacha cuyas juventud, belleza, frescura e inocencia son sugeridas en términos no menos naturales y que desaparece (v. 106) entre las primaveras que simbolizan estas mismas cualidades en ella. Los únicos elementos que levisísimamente interrumpen, pues, la descripción natural en estos versos son las alas en los pies de Mercurio, con las que el poeta compara su propia ligereza en esta mañana primaveral (v.24) y la presencia de Apolo (v. 50) que es al mismo tiempo, como en otros poemas tempranos de Keats, el sol que evapora el rocío sobre las flores y también, como dios griego de la poesía, inspirador de la canción que la naturaleza entona en la escena que Keats ha descrito. Ambas alusiones son casi imperceptibles: su recuerdo se funde con el resto de las imágenes y su efecto sobre el lector apenas trasciende el verso o versos en que figuran. La primera presenta, por otro lado, al dios latino Mercurio en lugar del griego Hermes y ni siquiera al dios sino apenas sus pies como convencionalizada sinécdoque de una cualidad liviana en el espíritu del poeta.

Pasando ahora a una segunda lectura del resto del poema, descubriremos qué es lo que lo diferencia de la primera sección

desde nuestro punto de vista y también qué es lo que hace de "I stood tip-toe..." y de "Sleep and Poetry" dos poemas especialmente interesantes dentro del volumen de 1817.

Una mención pasajera de la luna en los últimos versos de la primera mitad de "I stood tip-toe..." le permite al poeta invocarla ahora, al comienzo de la segunda, como inspiradora de sueños deliciosos:

Closer of lovely eyes to lovely dreams
(v. 120)

anticipando ya el interés de Keats en Cintia y en el mito de Endimión que desarrollará en el futuro, y como hacedora de poetisas ("Maker of sweet poets", v. 116), pues

what has made the sage or poet write
But the fair paradise of Nature's light?
(vv. 125-126)

Y a continuación Keats presenta su propia versión de la teoría de la inspiración natural del poeta, sugerida casi con seguridad por The Excursion, de Wordsworth. Ya he observado que esta exposición está constituida por breves menciones a los mitos de Cupido y Psique, de Pan y la siringa, de Eco y Narciso, y de Diana y Endimión, y será ahora importante prestar atención al modo en que comienzan a aparecer estas leyendas en los versos de Keats. Hasta este punto toda la flora descrita en el poema, si bien estereotipada, se adecuaba totalmente a un paisaje inglés y las únicas objeciones que podían presentarse respecto a la verosimilitud del "locus amoenus" hubieran sido de grado; objeciones a la poca probabilidad de que tantos y tan delicio-

sos elementos coincidieran en el tiempo y el espacio. De hecho, tal clima, tal profusión de "luxuries" (v.28) es posible en Inglaterra si bien sólo muy extraordinariamente y en verano. La aparición de "bloomy grapes" en el verso 136 constituye, pues, un claro cambio de dirección en algún aspecto del poema, que el lector advierte en la evocación, por metonimia, no sólo de GRECIA sino, y más vagamente de momento, de la geografía vitícola o posiblemente mediterránea. La mención, cinco versos más adelante, de la historia de Psique concretará la referencia a las uvas y situará las asociaciones del lector en GRECIA. Los distintos mitos mencionados en los 69 versos siguientes y los elementos evocativos de una GRECIA muy vinculada a una naturaleza idealizada que se multiplican en esta zona del poema, ejercen su influencia por sinécdoque: todos ello evocan el todo por una de sus partes, son implicaciones integradas en la compleja entidad asociativa que GRECIA constituye en Occidente. En ella, dioses naturales, semidioses, faunos, ninfas y otras personificaciones, son ejemplos ilustres de unos gustos y aficiones que el arte y la poesía mantienen obstinadamente cuando han desaparecido de la ciencia y de la filosofía europeas.

Los elementos por los que el texto de Keats sugiere Grecia son muy variados: algunos son puramente onomásticos ("Zephyrus", v. 175); otros, que aislados evocarían GRECIA por una relación de metonimia ("temple", v. 197, sugeriría la categoría "culto pagano", en la que el paganismo griego es solamente una parte; "incense", v. 198, sugeriría cualquier religión; y "sacrifice", v. 200, insistiría en las implicaciones paganas), al aparecer junto a otro elemento modifican su funcionamiento, que

se hace sinecdóquico, más determinado. Así en los tres casos citados se trata respectivamente de "Dian's temple", del incienso que en él arde y del sacrificio a esta divinidad, lo que concreta la relación con una GRECIA un tanto latinizada y ovidiana. Estas cualidades aparecen en la personalización de la luna por Diana y del amor por Cupido en lugar de por Hécate y Eros, sus personalizaciones griegas. La acumulación de relaciones sinecdóquicas evocadoras de GRECIA no termina con el fin del fragmento en el que los mitos de Cupido y Psique, Pan y la siringa, Eco y Narciso, y Diana y Endimión ilustran el origen natural de la poesía, sino que continúa en los versos finales del poema, donde la mención de Homero y de las obras de arte helenísticas a las que ya me he referido da paso a la descripción, con la que la composición termina, de la vida envidiable de unos "young men and maidens" (v.231) que no pueden ser sino los bellos y felices habitantes de la Arcadia y de los que me ocuparé más adelante. Ahora pasaré a una segunda lectura de "Sleep and Poetry", donde observaremos también dos tipos de relaciones evocadoras de GRECIA, aisladas y de funcionalidad limitada las unas y más funcionales dentro del conjunto del texto las otras.

Los primeros 46 versos de "Sleep and Poetry", en los que Keats trata del sueño y de la poesía en preguntas retóricas, no contienen, como el comienzo del poema que acabamos de considerar, sino imágenes naturales que evitan con cuidado toda alusión de otro tipo. A continuación Keats expresa sus deseos de

desentrañar los misterios de la poesía, de convertirse en un iniciado dentro de tal actividad, cuya naturaleza semirreligiosa subrayan elementos no tan numerosos como los que aparecen en "I stood tip-toe..." para describir la poesía por medio de los mitos, pero no menos relevantes. Estos elementos van poco a poco componiendo, por metonimia en el caso de "sanctuary" (v. 56), y por sinécdoque en todos los que siguen ("Apollo", v. 60; "sacrifice", v. 61; "nymphs", v. 67; "Meander", v. 74, y "tablets", v. 79), una visión de la poesía asociada tanto a GRECIA como a un ritual pagano de iniciación asociado a su vez a ella. Como en el poema que acabamos de examinar, la relación metonímica que "sacrifice" o "tablets" establecerían aisladamente con GRECIA, la primera expresión refiriéndose a cualquier tipo de sacrificio del que los sacrificios griegos no son sino ejemplos y sugiriendo la segunda cualquier civilización de las que conocían la escritura con anterioridad al uso generalizado del papel, se ve modificada por su contexto y transformada en relación de sinécdoque: tras la mención de Apolo sabemos que el sacrificio es a tal divinidad y, por lo tanto, griego; tras repetidas alusiones a GRECIA, las "tablets" no pueden ser sino las tablas enceradas usadas por los griegos. Solamente "sanctuary", anterior a cualquier otro elemento que evoque GRECIA con la suficiente precisión, mantiene su vaguedad metonímica como un preámbulo a la determinación progresiva que las presencias posteriores adquieren en su acumulación.

El poeta sueña que sus versos futuros presentarán la excelencia que la inspiración oracular por parte de Apolo forzosa-

mente ha de proporcionarles e imagina la inmortalidad que de tal excelencia se desprenderá para su persona. La idea de la inmortalidad le sugiere, en este poema guiado en gran medida por la libre asociación, la de lo perecedero, que Keats presenta mediante tres imágenes: las dos primeras, que la vida no es sino un sólo día y una gota de rocío, constituyen "topoi" de la poesía universal; la tercera, sin embargo, que podría parecerle incongruente al lector no familiarizado con la simbología del indio americano en la poesía y en el arte de los años finales del siglo XVIII y de los primeros del XIX (25), no resulta menos tópica en el contexto de la época:

[life is] a poor Indian's sleep
While his boat hastens to the monstrous steep
Of Montmorenci. (vv. 87-89)

La cualidad un tanto extravagante hoy de la imagen desaparece tan pronto como consideramos que en su situación en el poema, es decir, tras las alusiones griegas que acabamos de examinar y precediendo casi inmediatamente a la descripción del jardín de Flora que ya conocemos, la referencia al indio americano se relaciona metonímicamente con el habitante de la Arcadia, ambos pertenecientes a una edad de oro de la historia de la Humanidad añorada en esta época sofisticada por los artistas y poetas que empiezan a ser testigos de las consecuencias en tantos sentidos nefastas de la revolución industrial inglesa.

A la doble metáfora, para nosotros extraña, que al mismo tiempo sugiere la brevedad de la existencia y continúa una progresiva evocación de GRECIA como ámbito de la vida natural y

sencilla, sigue la descripción por parte de Keats de los reinos poéticos que es su propósito recorrer y el primero de éstos, como ya hemos visto, es expresado en términos simbólicos por la escena poussiniana del "realm of Flora, and old Pan" (vv. 101-102). Flora es una divinidad latina, naturalmente, pero su asociación aquí con Pan y con el sueño arcádico enmienda la inconsistencia habitual de Keats en "I stood tip-toe..." y en "Sleep and Poetry" a este respecto (26). Con la descripción de las ninfas que habitan este reino y la visión de sí mismo en él, Keats desarrolla una concepción arcádica análoga a la que aparecía al final de "I stood tip-toe...". La simbolización del segundo reino poético al que Keats desea acceder tras abandonar el jardín de Flora, se lleva a cabo mediante la figura de Apolo, el "charioteer" (v. 127) al que ya conocemos por otros poemas anteriores de Keats. C.L. Finney (27) apunta, sin embargo, la posibilidad de que Keats oyera a Shelley, a quien conoció en otoño de 1816 precisamente, discutir el valor simbólico del auriga, y analiza asimismo la influencia posterior del propio auriga keatsiano sobre el que aparece en Prometheus Unbound (II, IV, vv. 130-140). No presenta este viaje contemplado prospectivamente por Keats más elementos griegos que el "charioteer" y los 88 versos que siguen, ocupándose de la poesía inglesa pasada, presente y futura, apenas presentan elementos alusivos a GRECIA. El lector apenas advierte en el mirto mediante el que Keats representa el porvenir poético de Inglaterra, "más hermoso que los que crecen en Pafos", otra cosa que la imagen estereotipada que es y en la larga sección en que el poeta vuelve

al tema de sus esperanzas y objetivos poéticos, Keats omite toda alusión a GRECIA, que no reaparecerá sino al final del poema, en la descripción (casi cabría hablar de inventario) de las imágenes que decoran el despacho de Hunt. Esta lista de "forms of elegance" comienza con una referencia al cuadro de Ticiano "Baco y Ariadne", continúa con la descripción de un paisaje donde aparecen faunos y sátiros entre manzanas y pámpanos (vv. 360-363) y aún con otras dos, en la primera de las cuales una procesión de ninfas se dirige a un templo de mármol (vv. 363-371), y en la segunda más ninfas todavía secan a Diana tras su baño (vv. 372-380). La sucesión de elementos "griegos" se completa con la mención del busto de Safo (vv. 381-384) y el poema continúa cambiando la dirección de sus alusiones hacia los héroes Alfredo y Kosciusko y hacia los amantes Petrarca y Laura para terminar volviendo al sueño que lo originó y al propio hecho de su conclusión.

Resulta innegable, espero, tras mi análisis de ciertos elementos presentes en "I stood tip-toe..." y "Sleep and Poetry", que ambos poemas presentan una GRECIA de alguna especie, mencionada, sugerida, evocada o simbolizada por procedimientos diferentes, pero entre los que la relación de sinécdoque es la más y la denotativa, directa, la menos frecuente. GRECIA se revela, más que como una entidad delimitada con precisión, como un compuesto que aglutina implicaciones muy diversas y cuya motivación es variable: casi nula en el caso, por ejemplo, del mirto de Pafos que simboliza la nueva poesía inglesa en "Sleep and Poetry"; mayor en la simbolización de la poesía na-

tural mediante mitos que dramatizan los elementos de la naturaleza en el otro poema o en el jardín de Flora de "Sleep and Poetry". La motivación de un símbolo constituye un medio incierto e individual de asegurar su inteligibilidad, que implica o establece una regla o convención: social, lingüística, o en este caso, literaria. Una vez establecida esta convención, la motivación puede desaparecer parcial o totalmente sin que la relación de simbolización, convertida ahora en relación de significación, sufra por ello. La asociación del indio americano con el pastor de la Arcadia, desaparecida la convención literaria que la justificaba, se convierte para nosotros en un arcano y es recuperable solamente a través del estudio histórico. Otras convenciones, sin embargo, se mantienen, y la evocación de GRECIA a través de ritos paganos, por ejemplo, es, como muchas de las relaciones evocativas de GRECIA utilizadas por Keats, perfectamente válida dentro del marco cultural contemporáneo en Occidente (cabe, naturalmente, distinguir, tanto en nuestra época como en la de Keats, grupos sociales para los que GRECIA puede significar o evocar de modos muy distintos; en mi idealización metodológica de los intérpretes de la GRECIA keatsiana caben los lectores de poesía y también los destinatarios de la publicidad turística sobre Grecia). La motivación de Apolo, utilizado por Keats de un modo un tanto privado en "Sleep and Poetry" como inspirador de una poesía que incluye el sufrimiento humano mediante el hecho de que Apolo es el dios griego de la medicina, es relativamente insuficiente y depende de que el lector conozca esta doble naturaleza de la di-

vinidad protectora de la poesía. Keats adquirirá conciencia de este hecho y, o bien tratará de motivar su símbolo más adecuadamente, como en el fragmentario Hyperion, o bien dejará de utilizarlo, como en sus poemas posteriores.

Podemos distinguir dos direcciones en los elementos que Keats utiliza para evocar GRECIA basadas en la distinción entre lo que denomino "contexto limitado" y "contexto amplio", o "microcontexto" y "macrocontexto". Así, con el sacrificio a Apolo que aparece en "Sleep and Poetry" (vv. 60-61), Keats simboliza su propio sacrificio a la empresa poética y al mismo tiempo, por medio de las implicaciones paganas despertadas, una relación con GRECIA que le interesa enfatizar y a la que el sacrificio a Apolo contribuye junto con otros elementos. De este modo, cada uno de los elementos de la evocación de GRECIA, sugiriendo de un modo vago y muy general todo el conjunto de implicaciones presentes en el amplio sentido GRECIA, tiende también a subrayar una de estas implicaciones de un modo más específico. Al mismo tiempo, la consideración de un contexto más amplio puede, como hemos visto, modificar el funcionamiento o la dirección de una relación simbólica. Las asociaciones "débiles", menos precisas, que evocan GRECIA de una manera general, son la base de nuevas asociaciones en las que GRECIA pasa de ser simbolizado de una relación, a simbolizante de otras. De que todas estas complejidades se encuentran ~~realmente~~ presentes realmente en los poemas de Keats es prueba la complejidad de nuestras propias reacciones en la comprensión de los mismos: resulta ingenuo y da, por lo tanto, lugar a una lectura su-

perfidia del texto keatsiano pensar que de un modo más o menos consciente o automático no llevamos a cabo al leer los poemas las operaciones que he descrito y probablemente muchas más que son más difícilmente discernibles.

He tratado hasta aquí de los medios por los que los poemas de Keats simbolizan la compleja entidad GRECIA y la incongruencia de los propios simbolizantes, entendidos de un modo literal, demuestra que la interpretación de los mismos resulta inevitable si partimos del presupuesto lógico de que nos encontramos ante textos coherentes y no ante un discurso caótico. Pasaré ahora a describir la GRECIA que los poemas examinados presentan e intentaré interpretarla en función de los principales sentidos de este símbolo, en el que, en palabras del profesor Teufelsdröckh, "there is concealment and yet revelation" (28).

c- Características y funcionamiento de GRECIA.

En su aspecto general, las cualidades que caracterizan la GRECIA presente en "I stood tip-toe..." y en "Sleep and Poetry" son las que predica el adjetivo "natural", expresión lingüística de elaboración mítica. Ambos poemas son en gran medida descripciones de paisajes por medio de imágenes que proceden de la observación de la naturaleza y que evitan característicamente el medio urbano del poeta londinense. Esta cualidad "natural" que aparece subrayada en casi todas las apariciones de GRECIA en estos poemas de Keats está asociada a una idealización que excluye todo lo que pueda ser siquiera lejanamente desagradable en un paisaje para concentrar la atención sola-

mente en los aspectos más atractivos del mismo, lo que produce cierta atmósfera de "artificialidad" (concepto no menos mítico que el de lo "natural"), de la irrealidad que suele definirse a falta de mejor término, mediante el de "escapista" aplicado tanto al escritor que utiliza este punto de vista respecto a la realidad y respecto a su escritura, como a su arte artificioso (*). El poeta sueña con disfrutar de una vida de placeres "sencillos", "naturales", en un "tasteful nook" ("I stood tip-toe...", v. 30) o "bowery nook" ("Sleep and Poetry", v. 63) al que la asociación con Grecia proporciona evidentes cualidades de lejanía geográfica y cronológica con respecto a un aquí y ahora que no le satisfacen. La retirada del hombre sabio y prudente al medio rural, procedente de la ciudad, es, naturalmente, un viejo "topos" cultural de la civilización urbana occidental. Corresponde esta actitud poética a la tradición del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", heredada por el Renacimiento del "beatus ille" horaciano que es a su vez herencia griega. En Keats, sin embargo, esta retirada imaginativa presenta también una cualidad pagana que encontramos enfatizada por las referencias a templos y sacrificios y a los mitos griegos. Este paganismo, que encontramos mezclado en los dos poemas que estudio ahora con la descripción natural, representa al mismo tiempo una reacción por par-

* Todo arte, claro está, es, por definición, "artificioso". Cuando decimos que una obra es "artificiosa" estamos, en realidad, expresando la opinión de que presenta o bien demasiados artificios, o bien unos artificios cuyo uso, desaprobamos en alguna medida.

te del poeta en contra de la religión convencional. Keats intenta excluir de su poesía los elementos de la mitología cristiana para utilizar elementos religiosos de un paganismo al parecer más digno de sus esfuerzos poéticos o más fácilmente poetizable en su época. Este paganismo tiene el mismo origen en la modernidad que el "topos" pastoril que acabo de mencionar: desde el medievo existía una diferencia entre las fuentes de la tradición religiosa cristiana, asociada al concepto de verdad, y las del cultivo de los clásicos, base éstas últimas de convenciones y modelos artísticos asociados a la ficción, y esta dicotomía se mantiene en las tradiciones del arte y de la literatura renacentistas y barrocos. La sensualidad, la cualidad placentera de que la tradición cultural ha dotado en Occidente a las recreaciones de temas clásicos aparece también en las delicias "naturales", ingenuamente artificiosas, de los poemas de Keats, quien, siguiendo los mismos presupuestos de esta tradición, hace equivalentes los conceptos de placer y felicidad: "Were I in such a place" ("I stood tip-toe...", v.93) expresa casi la totalidad de las aspiraciones de Keats en el poema que abre el volumen de 1817 y gran parte de las de la composición que lo cierra.

La consideración del sensualismo que impregna la GRECIA de "I stood tip-toe..." y de "Sleep and Poetry" da lugar al descubrimiento en ella de los mitos combinados de la Arcadia y de la Edad de Oro. En España llamamos "Siglo de Oro" a un período especialmente florido y abundante de nuestra historia literaria, implicando sin duda que nuestros tiempos son muy in-

feriores a aquellos tan valorados y olvidando tal vez que los hombres de los siglos XVI y XVII tenían su propia Edad de Oro en Roma y aún en Grecia, y que griegos y romanos, a su vez, conocían ya la ensoñación áurea, y quién sabe en qué bienaventurados tiempos anteriores soñarían los pastores de Arcadia. Los mitos de Arcadia feliz y de la Edad de Oro dan cuerpo a un sentimiento humano arquetípico de añoranza de la infancia y de unos tiempos supuestamente mejores, donde la vida era más fácil y dichosa y el arquetipo aparece en el símbolo bíblico del Paraíso Terrenal, que apoyan otras versiones occidentales del mismo. Para Lovejoy y Boas (29) la Edad de Oro encarna el desencanto de los hombres civilizados con la civilización y desde este punto de vista no es extraño que los sueños áureo y arcádico resuciten en la poesía de los años de la industrialización inglesa. Los habitantes de Arcadia son envidiados por Keats y por nosotros mismos, lectores de sus poemas y de otras corporeizaciones del mito, como recogedores de los primeros y mejores frutos del tiempo, como símbolo de la primavera de la Humanidad y de la juventud que nuestra época envejecida añora. Y, naturalmente, las características que presentan las vidas de los afortunados hombres y mujeres que el mito imagina se conforman negativamente a partir de la experiencia insatisfactoria del propio soñador: la Arcadia es el lugar de la abundancia natural, donde los hombres disfrutaban del ocio y del placer y donde reina la armonía, para soñadores habitantes de las sucias ciudades que, víctimas de estrecheces económicas, se ven obligados a trabajar durante semanas interminables y a contemplar los efec-

tos de unas guerras nunca tan devastadoras como absurdas. Llegamos, pues, a la cuestión de la naturaleza escapista o no del tema arcádico en la poesía keatsiana y en una proporción abundantísima del conjunto de obras literarias y artísticas de la tradición occidental.

La GRECIA de Keats constituye realmente un lugar de reposo para el poeta procedente de las agitadas calles de Londres en las que se desenvuelve su vida cotidiana. Pero llamar "escapista" a Keats y, por lo tanto, a Leigh Hunt, a Shelley y a tantos otros usuarios de temas parecidos que mantuvieron durante todas sus vidas un constante interés en los acontecimientos contemporáneos, resultará cuando menos discutible. Llamar "escapismo" a este viaje imaginativo nos obligaría además a hacer lo mismo con gran parte de la mejor pintura renacentista y barroca, así como con la literatura pastoril de las distintas tradiciones europeas de los siglos XVI y XVII, y si llegáramos a vernos obligados a calificar Comus o la pintura de Poussin como "escapistas", habría llegado el momento de que el adjetivo perdiera las connotaciones evidentemente peyorativas que suelen acompañarlo para adquirir otras de muy distinta índole. Al analizar dos obras de dos pintores, una de las cuales representa un rincón del pueblo en que nació su creador y otra un paisaje de algún lugar remoto o incluso imaginario, ¿concluiremos de la comparación que el cuadro del primero no es escapista y que el del segundo y su autor mismo lo son? A pesar de que se trata de una cuestión muy espinosa, podemos decir que el criterio parece ser muy otro y que probablemente dependa de

la capacidad de la representación para interpretar el mundo ante un público específico. La naturaleza escapista o no de la representación estará determinada principalmente por el uso adecuado o inadecuado, dentro de una red de convenciones culturales, del valor de sus elementos al objetivo de ampliar o profundizar los conocimientos de una sociedad respecto al hombre y su entorno. Desde este punto de vista cabe pensar en la posibilidad de llamar "escapista" a una representación pictórica banal de un lugar u objeto muy bien conocidos por el artista pero que nada añade o modifique en la concepción del mundo del espectador.

Es preciso, pues, observar que la inconsistencia, la incoherencia, o el absurdo de los mitos áureo y arcádico aparecen solamente cuando son interpretados en términos ajenos a aquellos según los cuales han sido creados y utilizados. Todo símbolo puede resultar incomprensible para el receptor obstinado en leerlo literalmente y la Edad de Oro es, desde este punto de vista, una añoranza estúpida, inútil, y además sentimental, puesto que es sentimental desear lo inalcanzable. Su coherencia, su claridad, su lógica, solamente aparecerá, naturalmente, cuando el símbolo sea considerado como lo que es, y su funcionamiento como una actualización de las leyes de la simbolización. Así, la justificación de la idea de una Edad de Oro, negativo fotográfico del presente, está en su capacidad de proporcionar un cuerpo a nuestros sentimientos de insatisfacción con el aquí y ahora a través de la creación de un símbolo que comprende, que simboliza, el estado de cosas que respondería a nuestras aspiraciones. Y así, el mito se refiere tanto a un pasado le-

gendario y perdido, como a un futuro que queremos hacer posible; es, como la Utopía que resulta de la secularización del mito cristiano de la vida eterna, un símbolo prospectivo y, desde este punto de vista, será necesario considerar el supuesto escapismo implicado en el mito áureo en función de su futuribilidad también y no solamente en su dimensión pretérita.

En los poemas de Keats que he examinado, el jardín de Flora, o el paraíso terrenal donde tienen lugar los episodios míticos griegos, sugiere en el lector, como ya hemos visto, no solamente la excelencia poética de un pasado mal conocido y legendario, sino la poesía que es el propósito de Keats componer en el futuro; el símbolo intenta abrir una brecha en la realidad limitada y esta intención, la de ampliar las dimensiones del mundo conocido, la de crear realidad, inventar órganos de percepción humana, es la más legítima en un poeta: añadir palabras al vocabulario de la tribu. Para él no puede existir otra realidad que la de todo aquello de lo que se puede hablar y es su misión el actualizar las potencialidades del lenguaje, es decir, la imaginación poética.

Sin embargo el mito de la Edad de Oro, concebido desde siempre en términos de un hedonismo muy sencillo, presenta el peligro de poder dar lugar al mismo tiempo a la situación contraria: la construcción de un mundo placentero abre cierto número de puertas al poeta pero inevitablemente cierra tantas como ha abierto. El ámbito del sufrimiento, de la muerte y de la insatisfacción misma que es el origen del propio mito, queda ex-

cluido de la escena y el artefacto arcádico, enriqueciendo en una dimensión la realidad humana, pierde al mismo tiempo otra y con ella la posibilidad de prestar profundidad, es decir, realidad, a su creación. Es desde este punto de vista desde el que podemos decir que la GRECIA arcádica de los poemas tempranos de Keats constituye un instrumento parcialmente inadecuado a la función que precisa desempeñar. Endymion y Hyperion intentarán perfeccionar más adelante el instrumento tratando de recuperar los aspectos negativos de la experiencia humana y de incluirlos en el universo discursivo cubierto por el símbolo poético. En este intento Keats tiende hacia la impresionante efectividad del cuadro de Poussin "Et in Arcadia ego", donde la aparición de la propia muerte en la Arcadia para pronunciar estas palabras destruye el símbolo que la pintura al mismo tiempo utiliza.

Las implicaciones de los mitos de la Edad de Oro y de la Arcadia no agotan la GRECIA que aparece en "I stood tip-toe..." y en "Sleep and Poetry". La simbolización cultural y arquetípica que encontramos en el uso de tales mitos en la poesía temprana de Keats, siendo tal vez la más notable de las que GRECIA contiene, se ve acompañada de otros elementos que también aparecen en los poemas keatsianos. Es inútil ver en la GRECIA de Keats solamente la función denotativa de realidades geográficas del relieve, de la fauna y de la flora de la península balcánica o históricas de sus habitantes: GRECIA ha sido siempre en Occidente un símbolo cultural imprescindible, una hipótesis de valor; y, del mismo modo que el metro del sastre, que

todo lo mide, no puede medirse a sí mismo, resulta imposible valorar uno de los criterios de valor más constantes en nuestra cultura. Esta es, sin duda, la mayor dificultad que ofrece un trabajo como el presente.

Si consultamos un diccionario enciclopédico, encontraremos bajo la entrada "Grecia" descripciones geográficas, históricas, mitológicas, literarias y artísticas del referente Grecia. Lo que con toda seguridad no aparecerá, sin embargo, será precisamente aquello que hace de todos estos elementos algo "importante" para nosotros y también para Keats. Cuando Keats utiliza estos elementos en su poesía, sin embargo, está empleando todas las implicaciones emotivas, indirectas, que nuestra lectura también incluye; su uso de estos elementos implica una previsión por su parte de nuestras actitudes respecto a ellos y éstas, lo reconozcamos o no, son parte de, están presentes en, nuestra interpretación del texto: la Grecia histórica y geográfica simboliza (y ocultaría si nos atuviéramos solamente al nivel denotativo del texto, nivel relevante solamente en el discurso lógico o tendente a las cualidades analíticas del discurso lógico) un mundo implícito (frente a la analiticidad del discurso lógico) de valores morales.

Grecia había estado asociada a Roma para el medievo, para el Renacimiento, para la época barroca y aún para Lempriere, el autor del diccionario de mitología "aprendido" por Keats (30), bajo la amplia y difusa categoría de "la Antigüedad". De esta Antigüedad, mejor representada por la Roma imperial, con la que las monarquías más o menos absolutas de la modernidad

hacían todo lo posible por identificarse, que por la democracia ateniense que el siglo XVIII descubrió, como ya hemos visto, se enfatizaban aspectos que variaban de una época a otra, según la naturaleza no-desinteresada que ya he observado en la curiosidad por el pasado. Nada más conveniente, así, que una Antigüedad de césares y alejandros para apoyar la razón política de una potencia en expansión militar, o la autoridad de Aristóteles para reforzar una concepción centralizada y racional del Estado. La resurrección claramente motivada de algunos de estos elementos se veía inevitablemente acompañada de otros que resultaban menos funcionales dentro de la estructura que había producido su aparición o aún de elementos casuales, gratuitos, residuos de algún otro factor. El uso ininterrumpido de la Antigüedad en este modo por parte de la Europa medieval y moderna dió lugar a su conversión en paradigma de valores y Roma sobre todo, sede papal y a través de esta circunstancia entre otras, más susceptible de la identificación con la Cristiandad, representaba para Occidente la excelencia en los aspectos político, militar, científico y también, naturalmente, artístico y literario. Desde el medievo hasta el siglo XVIII Europa identificó el saber con el conocimiento de la lengua latina y de sus autores, y el humanismo, en su postura ambigua entre la admiración por los aspectos científicos, políticos y artísticos de la civilización latina y su desprecio por un pueblo bárbaro y primitivo, amigo de guerras y espectáculos circenses, no modificó esta situación. En la subversión de este orden de cosas por el liberalismo del siglo XVIII pueden dis-

tinguirse dos fases, o mejor, aspectos, pues pueden considerarse simultáneos: por un lado, el descrédito progresivo del imperio romano como consecuencia del descrédito de las monarquías absolutas y de las asociaciones imperiales que éstas habían favorecido. En este sentido la prioridad cronológica de Inglaterra descansa tanto en el temprano avance de sus clases medias con respecto al resto de Europa como en el hecho de que el protestantismo había ya comenzado el desprestigio de la Roma moderna y hacer lo mismo con la Roma imperial resultaba casi inevitable. Por otro lado, Grecia hace su aparición, desgajada de Roma y representando precisamente los valores que las nuevas ideologías oponen al imperio, con lo que la Antigüedad, demasiado íntimamente ligada por tantos siglos a la cultura de Occidente, puede seguir constituyendo el paradigma de valores morales y culturales de la nueva sociedad aunque a través de otras implicaciones. De Roma se salva solamente, como hemos visto ya en otro capítulo, la época republicana, copiosamente utilizada por la Francia revolucionaria (31), aunque en época de Napoleón se volvió a la simbología imperial. Con el Neoclasicismo, Grecia como representación de la excelencia y del valor en todos los órdenes llega a su punto álgido y el tema griego ocupa un lugar preeminente en la jerarquía temática del arte y de la literatura de la segunda mitad del siglo XVIII y de los primeros años del XIX. La GRECIA de Keats, pues, la de su época, la del público al que la obra keatsiana se dirige, es precisamente un símbolo de lo más valioso en el sentido en que la

la elegía de Shelley a Keats, con su forma, con su propio título, con sus citas de Platón y de Mosco, y con tantas otras referencias y alusiones griegas, es un modo de rendirle al mayor poeta el mayor tributo imaginable. Y la representación de la poesía que Keats se propone componer mediante asociaciones griegas debe entenderse como la decisión de descubrir la perfecta poesía.

Aparte de las implicaciones arcádicas y de las referencias a Grecia como un modo de asociar su poesía al símbolo de valor en el volumen de 1817, Keats empieza desde su obra temprana a hacer de GRECIA la encarnación de una concepción de la poesía como forma irracional de conocimiento verdadero. Ya he observado cómo en "Sleep and Poetry" (vv.56-61) el poeta se imagina sacrificando a Apolo y la idea ("Sleep and Poetry", vv. 71-84) del poeta que descubre "Vistas of solemn beauty"(v. 73) para escribirlas en sus "tablets" (v. 79) sugiere la imagen del poeta como sacerdote de la poesía, de la belleza, de una sabiduría oracular inasequible a la ciencia y que GRECIA representa. Esta concepción del poeta como viajero al mundo de los mitos griegos, como mensajero de una revelación no racional, es inseparable de la que ilustran otros personajes alienados socialmente que aparecen en la poesía de principios del siglo XIX: el presidiario, el niño idiota, la madre loca, el viejo marinero. Todos ellos son portadores en un sentido más o menos simbólico de un saber imposible de transmitir sino poéticamente, y son fruto tanto de la propia alienación del poeta y del artista en esta época como del creciente interés en aspectos de la

mente humana no tratados por la literatura de épocas anteriores. La GRECIA de Keats se convierte, desde este punto de vista, en un símbolo de la belleza inefable, ajena al razonamiento, que habla a lo más puro de la percepción humana: el poeta entra en comunicación mística con un medio espiritual al que GRECIA, fundida con la naturaleza, pertenece. Esta concepción de la belleza se mantendrá en distintos grados en toda la poesía futura de Keats y la encontraremos como entre paréntesis en la "Ode on a Grecian Urn". En el volumen de 1817 rivaliza con una estética que irá desapareciendo progresivamente de la poesía de Keats después de Endymion : la que equipara la belleza y el placer e intenta hacer de éste el centro de un irracionalismo muy superficial.

He tratado de presentar en las páginas precedentes algunas de las implicaciones de GRECIA que, a mi parecer, son más importantes en la poesía keatsiana hasta 1817. Me propongo a continuación volver una vez más a los poemas "I stood tip-toe..." y "Sleep and Poetry" para distinguir el funcionamiento de GRECIA en la relación entre tales poemas y el universo extratextual y observar qué deben los primeros al uso de este símbolo por parte de Keats.

Ya hemos visto cómo "I stood tip-toe...", empezando como un poema descriptivo de escenas naturales en una mañana de primavera, empieza a partir de sus versos centrales a enumerar mitos griegos en términos de imágenes igualmente naturales para terminar con una descripción a la luz del crepúsculo de una es-

cena de desbordante sensualidad en la que aparecen jóvenes de ambos sexos disfrutando de un placer extático inagotable. El movimiento del poema, partiendo de la "little hill" en la que el poeta aparece en el primer verso, revela gradualmente la imposibilidad tanto de la existencia del paraje descrito como de nuestro gozo real del mismo puesto que a medida que aumenta el número de sensaciones agradables enumeradas por Keats disminuye la credibilidad de su existencia verdadera. Esta dirección, explicitada por "Were I in such a place" (v. 93), se modifica a partir de la zona central del poema y con la introducción de los personajes legendarios de los mitos griegos, que adquieren progresiva realidad simbólica, el movimiento cambia de rumbo paulatinamente hasta la conclusión del poema. El poeta y el propio lector resultan de algún modo implicados en la escena final, donde hombres y mujeres, y no dioses, disfrutan de los placeres imaginados por Keats y demuestran simbólicamente la posibilidad de la presencia humana en un reino que al comenzar el poema estaba compuesto puramente de agua y de vegetación. El poema intenta arrebatarse al lector al mundo de lo agradable, de lo bello, al reino de delicias que Keats relaciona en esta época con la belleza; y "I stood tip-toe..." consigue hasta cierto punto este objetivo: el lector del poema, sentado tal vez en una sórdida taberna londinense, se ve en cierto modo conducido a un mundo de armonía natural en el que disfruta de un elevado número de sensaciones placenteras por identificación con el poeta y con los personajes de la escena final de la composición. Keats se teme, sin embargo, que después de

todo no sea tan sencilla la cuestión y que incluso existan justos argumentos en contra de la validez moral y estética de la simplísima teoría de la imaginación poética que implicaría esta poesía. Ya hemos visto que al reino de Flora, en "Sleep and Poetry", oponía Keats un reino poético más noble y comprometido: "a nobler life/ Where I may find the agonies, the strife/ Of human hearts" (vv.123-125); y las dudas de Keats se manifiestan en la rudimentaria teoría poética con la que el poeta intenta apoyar explícitamente las cualidades de sus versos en "I stood tip-toe...". Exactamente en la parte central del poema encontramos un número de referencias a la figura del poeta, al acto de composición de poesía y a la poesía misma: la luna es "Maker of sweet poets" (v.116); la luz que el paraíso natural emana es lo que hace escribir a los poetas (vv. 125-126); en cada "sober line" aparece el movimiento de los pinos (vv. 127-128);

And when a tale is beautifully staid
We feel the safety of a hawthorn glade
(vv. 129-130)

Luego aparece el poeta que creó el mito de Cupido y Psique y más adelante el "bard of old" que inventó el de Narciso (vv. 163-164). Todas estas referencias subrayan las cualidades de sensualidad, de intensidad, de la poesía. La GRECIA que aparece en "I stood tip-toe", en los mitos y en las escenas arcádicas del poema, enfatiza igualmente estas cualidades y bastará observar, como ejemplo, que en los nueve versos que esbozan la leyenda de Cupido y Psique encontramos de modo harto significa-

tivo la siguiente enumeración: "full lips", "amorous and fondling nips", "sighs", "kissed", "tremulous eyes", "ravishment". Estos elementos y las imágenes mediante las que Keats evoca ciertas implicaciones de GRECIA hacen que el lector aporte en su lectura del poema sus recuerdos de tantas imágenes de la pintura renacentista y barroca sobre estos mismos mitos y en las que se subrayan idénticas cualidades táctiles de sensualidad y frescura.

Naturalmente, todo poeta compone la poesía que por razones extremadamente complejas de educación, situación social, momento histórico, hábitos psíquicos y, claro está, lo que llamamos talento, le "gusta" escribir. La mejor teoría poética de un poeta es su propia poesía, que es de una naturaleza determinada y no de otra por las convicciones e inclinaciones de su autor. Sin embargo cabe la posibilidad de que el autor no tenga una seguridad absoluta en la legitimidad del trabajo que está haciendo y, en tal caso, su teoría poética tenderá a investigar y a justificar su propia poesía. Keats es uno de los poetas más conscientes de sí mismos de toda la tradición literaria inglesa y son pocos los poemas suyos que no presentan una lectura cuando menos posible como "poesía sobre poesía". La uniformidad con que esta faceta aparece en todos los grandes poemas keatsianos excluye la posibilidad de que se trate de una coincidencia. El propio soneto sobre "Chapman's Homer" expresa el descubrimiento de un poeta y un reino poético y ya hemos visto cómo en las epístolas a Matthew, a su hermano George y a Clarke, Keats, no encontrando tema sobre el que ejercitar su versifica-

ción, hace de esta misma ausencia de inspiración el tema de su poesía. Desde este punto de vista GRECIA cumple en "I stood tip-toe..." una función esencialmente metapoética. Keats evoca una GRECIA y la determina en sus versos mediante las implicaciones de sensualidad natural que le conviene utilizar. Otras implicaciones que, como la de la austeridad espartana, eran, como hemos visto en el primer capítulo, utilizables e incluso las preferidas de algunos autores, son excluidas cuidadosamente por Keats, quien puede hacer así que GRECIA represente en su contexto la poesía placentera y "natural" que el poema propone explícitamente y ejemplifica en sus propios versos. Así, a través de una GRECIA arcádica, mitológica y campestre, la poesía de Keats se convierte en símbolo de sí misma. "I stood tip-toe..." es, contemplado desde este punto de vista, una representación metafórica de "I stood tip-toe..." y en el funcionamiento de esta representación una GRECIA de determinada naturaleza cumple un importante papel.

Ya he observado la relativa falta de organización externa que "Sleep and Poetry" presenta. A pesar de ello resulta evidente que el tema de la composición es la poesía misma. La inspiración poética, muy superior al sueño (al acto de dormir, contrapuesto al de soñar como "sleep" se contrapone a "dream") al que el poeta se siente inclinado en sus primeros versos, se apodera de él y la naturaleza de la poesía, el acto mismo de la composición poética, los objetivos poéticos de Keats, e incluso un esbozo de la historia de la poesía inglesa pasan a constituir el tema de la obra. Uno de los objetivos poéticos que

Keats imagina aparece representado por una descripción del jardín de Flora, que encarna el tipo de poesía sensualista y descriptiva al que pertenecen tanto "I stood tip-toe..." como "Sleep and Poetry". Desde esta óptica, tal reino simbólico, que es griego en el sentido en el que lo eran las escenas mitológicas que hemos visto ya en el primero de estos poemas, cumple en éste la misma función metapoética que en aquél. Bajo los árboles del jardín de Flora, Keats describe una fantasía erótica en la que él mismo participa:

Catch the white-handed nymphs in shady places
 To woo sweet kisses from averted faces-
Play with their fingers, touch their shoulders white
 Into a pretty shrinking with a bite
 As hard as lips can make it
 (vv. 105-109. El subrayado es mío)

y en la que las ninfas, tras las referencias a Pan y a la sensualidad vegetal de frutas y verdor con que la convención pictórica de los siglos XVI y XVII suele engalanar tales imágenes, evocan una GRECIA tan fantásticamente placentera como la poesía que Keats está escribiendo. Esta GRECIA no es, sin embargo, al contrario que la de "I stood tip-toe...", la única que aparece en "Sleep and Poetry": el jardín de Flora y sus placeres deben ser abandonados por el poeta, nos dice Keats, si éste quiere "pass them for a nobler life" (v.123) y el segundo reino poético que el poema sugiere, si bien evocado vagamente mediante la figura de Apolo, está más allá de las posibilidades simbólicas, bastante privadas, de la divinidad griega de la poesía.

Apolo se limita, pues, a prestara esta poesía apenas imaginada, unas cualidades de solemnidad y severidad moral ausentes totalmente de la escena anterior. Pero el dios había hecho ya una breve aparición anteriormente en el poema con una función no menos metapoética: en el párrafo de 37 versos (47-84) que Keats había dedicado a imaginar su porvenir poético y en el que figuraban palabras relacionadas con la escritura misma, como "pen" (en dos ocasiones), "book", "copy", "verse", "tablets", y su propia "immortality" futura, se mezclan imágenes de un sacrificio a Apolo que simboliza la seriedad de la dedicación del joven poeta a su noble tarea, "the deed/ That my own soul has to itself decreed" (vv. 97-98). El poeta se sacrifica en este rito pagano a Apolo, hasta quien, como humo sagrado, asciende su espíritu. La GRECIA evocada aquí no solamente por la divinidad, sino también por el santuario y por el laurel perfumado del sacrificio, es, evidentemente, muy distinta de la fantasía de manos, dedos y labios que acabamos de observar y, aunque el propio sacrificio presenta unas ciertas cualidades placenteras que casi hacen tal designación inadecuada (32), no nos cabe la menor duda de que la actitud ligera y sonriente del poeta bajo los árboles del jardín de Flora ha desaparecido por completo para dejar paso a una expresión de sublime seriedad más conforme con las circunstancias.

Dos GRECIAS, pues, aparecen en "Sleep and Poetry", simbolizando dentro del poema el presente y el futuro poéticos de Keats respectivamente. La leve contradicción entre ambas, apenas advertida por el lector y suavizada por la propia calidad

proteica de GRECIA como símbolo, representa el germen de una contradicción en las concepciones teóricas implícitas en toda la poesía posterior de Keats. GRECIA será utilizada como representación simbólica del hermoso reino de ficción que es la poesía y al mismo tiempo para simbolizar una belleza cuya perfección, cuya existencia misma, no es posible sino en términos que incluyan la muerte y el sufrimiento. Esta tensión, que engendrará la mejor poesía keatsiana de los cuatro años siguientes a la aparición de Poems, es la que hace de "Sleep and Poetry", poema tal vez menos conseguido y redondeado que "I stood tip-toe upon a little hill", un producto mucho más rico al añadir una nueva dimensión a las cualidades planas de aquél. El funcionamiento de "I stood tip-toe..." en un solo nivel de experiencia, el del hemisferio positivo del eje dolor-placer, proporcionaba al poema una cohesión a la que la evocación de una GRECIA relacionada con el mito arcádico contribuía. La misma cohesión, que el reino de Flora intenta estructurar en "Sleep and Poetry", empieza en este poema a resquebrajarse para abrir el pequeño jardín hacia horizontes más amplios de experiencia humana. El poema sufre en el proceso, como sufrirá Endymion la misma tensión excesiva, pero sin tal proceso no será posible el dramatismo de los grandes poemas compuestos poesteriormente por Keats.

NOTAS

- 1- Gittings: John Keats, pp. 77-78; Finney, op. cit., I, p.67.
- 2- Finney, op. cit., I, p. 27.
- 3- " " " I, p. 32.
- 4- " " " I, pp. 36-38.
- 5- Thomas Gray, "The Bard", v. 77.
- 6- "mind's eye", v. 3, citado de Hamlet, I, 2, 185.
- 7- I.Jack, op. cit., p. 180.
- 8- J. Middleton Murry: Studies in Keats, pp. 1-6.
- 9- Publicado en The European Magazine, LXX (octubre, 1816), p. 365.
- 10- Publicado en The Feast of the Poets, edición de 1815.
- 11- C.L.Finney, op. cit., I, p. 103.
- 12- "[the sonnet] completely announced the poet taking possession", Leigh Hunt: Lord Byron and Some of his Contemporaries, I, p. 410.
- 13- W.K.Wimsatt: The Verbal Icon , pp. 79-80.
- 14- C.L.Finney (op. cit., I, p. 125) se basa en el hecho de que Keats poseía el volumen de Bonnycastle Introduction to Astronomy (1786), en el que se describe el descubrimiento del planeta Urano por el astrónomo Herschel, para deducir que es éste el origen de la imagen del soneto.
- 15- El día 1 de diciembre de 1816. Vid. E.Blunden: Leigh Hunt's "Examiner" Examined, p. 60.
- 16- A. Ward: John Keats: The Making of a Poet, pp. 420-421.
- 17- I.Jack; op. cit., p. 144.
- 18- Prólogo a la primera edición (1818) de Foliage, p. 20.

- 19- I.Jack, op. cit., p. 136; R.Gittings, John Keats, p. 159.
- 20- Una reproducción de un grabado de la época del cuadro de Poussin aparece en I.Jack, op. cit., lámina I.
- 21- "Dr Johnson and Pope would have converted his [Milton's] vaulting Pegasus into a rocking-horse-" ("On Milton's Versification", P.P.Howe (ed.): The Complete Works of William Hazlitt, V, IV, p. 40.
- 22- I.Jack, op. cit., pp. 130-131.
- 23- Al parecer, Hunt tenía en su despacho copias en escayola de estatuas admiradas en la época. Cf. Shelley: "Letter to Maria Gisborne" (vv. 212-213) :
- his [Hunt's] room no doubt
Is still adorned with many a cast from Shout;
- 24- Coincido aquí con A.Ward (véase más arriba, pp. 114 y 117).
- 25- Cf. el poema de Wordsworth "The Complaint of a Forsaken Indian Woman", por ejemplo; o el cuadro de Joseph Wright of Derby (1734-1797) "The Indian Widow", Derby, Museum and Art Gallery. Una reproducción en blanco y negro de esta pintura aparece en R.Rosenblum: Transformations in Late 18th Century Art, lámina 42.
- 26- Tal confusión era muy común hasta muy entrado el siglo XIX. Incluso una edición tan tardía del Classical Dictionary de Lempriere, como la de 1839, mezcla entradas griegas y latinas indiscriminadamente y presenta en la propia descripción de mitos o leyendas griegas nombres de personajes y divinidades latinos. Así, en la entrada "Endymion" (p. 246) es Diana la divinidad enamorada del pastor; y en "Zeus"(p. 725) encontramos simplemente: "a name of Jupiter among the Greeks".
- 27- C.L.Finney, op. cit., I, p. 164.
- 28- T.Carlyle: Sartor Resartus, p. 227.
- 29- A.Lovejoy y G.Boas: A Documentary History of Primitivism

and Related Ideas in Classical Antiquity, p. 7.

30- Véase más arriba, p. 20.

31-G.Highet, op. cit., p. 396.

32- "that I may die a death/of Luxury (vv. 58-59); cf. "Ode to a Nightingale" (v. 55):

Now more than ever seems it rich to die,

IV- ET IN ARCADIA EGO: ENDYMION.

1- El poema.

La diferenciación que la historia literaria tradicional solía hacer entre la obra "juvenil" de un poeta y sus composiciones "de madurez" resulta muy difícil de aplicar a las obras de un autor como Keats que, fallecido a los veinticinco años, es considerado generalmente entre los más grandes poetas en lengua inglesa. La actitud crítica usual respecto a Endymion ve este poema como el producto de un intenso aprendizaje del que Keats salió con el dominio del verso y de los diferentes recursos poéticos que le permitirían componer su gran poesía posterior. Esta es la actitud del propio Keats, quien exactamente dos meses antes de concluir el poema le escribía a su amigo Benjamin Robert Haydon:

"...all the good I expect from my employment this summer is the fruit of Experience which I hope to gather in my next Poem". (1).

Pero si este es quizás el punto de vista más conveniente con relación a estudios biográficos sobre Keats o muy generales sobre su obra, no es, sin embargo, el que mejor se adecúa a la lectura e interpretación del poema mismo, cuya composición, a lo largo de ocho meses de dedicación concentrada, constituye el esfuerzo poético más prolongado del autor. Por otro lado, la idea de que todo poema no es sino un aprendizaje para la composición del siguiente es muy común entre los poetas y lo extraor-

dinario es encontrar a uno totalmente satisfecho con lo que ha escrito. Quizás lo que mejor defina Endymion sea no la cantidad de errores que contiene sino la naturaleza básica de éstos; la ingenuidad estética de sus fundamentos; "the foundations are too sandy", en palabras del propio Keats (2).

"Reading Endymion", escribe H.N. Fairchild (3), "gives an effect of eating a whole jar of strawberry jam at a sitting"; y esta es exactamente la impresión que forzosamente había de producir un poema compuesto según el plan que Keats se había trazado: "I must make 4.000 lines of one bare circumstance and fill them with Poetry" (4). Los 4.150 versos del poema contienen fragmentos de la mejor poesía de Keats, pero a menudo se ven éstos gravemente dañados por un verso mediocre que resalta en el contexto. Por otro lado, Endymion está lleno de excelentes versos que pasan desapercibidos en el desorden de la construcción. Esta irregularidad, las dimensiones del poema y la multitud de elementos narrativos que complican un tema en principio muy sencillo, han tendido a disuadir a la crítica de emprender análisis textuales de Endymion. Otra dificultad crítica que presenta el poema y de la que me ocuparé más adelante es la de su interpretación, cuestión que divide a los especialistas en defensores de una lectura alegórica y partidarios de la literalidad de la composición. Por todo ello, nadie negará, y Keats menos aún que nadie, como lo demuestra la carta que he citado y sobre todo el prólogo en prosa publicado con el poema, que Endymion está muy lejos de constituir en su conjunto un modelo de excelencia poética. No hay, sin embargo, razón

alguna para distinguir en los análisis de poemas aquellos que alcanzan los fines que su autor se propuso de aquellos que no los alcanzan o que tal vez jamás tuvieron fin alguno y Endymion es, a pesar de sus defectos, o mejor, con ellos, parte insoslayable de la obra keatsiana y una composición de especial interés desde el punto de vista de este estudio.

Desde marzo de 1817, tras la aparición de Poems, todos los biógrafos advierten en Keats un progresivo alejamiento de Leigh Hunt, que pudo o no estar relacionado con cierto incidente respecto a una corona de laurel (5), al que tres poemas menores de esta época se refieren (6), pero que comienza a hacerse visible en Endymion, iniciado en abril. En los meses anteriores Keats había llegado a dominar el estilo poético coloquial de Hunt y aunque la versificación de Endymion no será muy diferente de la de "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry", el poema muestra un incipiente alejamiento de tal estilo, una tendencia a evitar los términos coloquiales utilizados en sus composiciones anteriores por influencia del director de The Examiner. La decisión de componer un poema largo y la de salir de Londres para hacerlo pueden relacionarse también con la necesidad de Keats de apartarse de las concepciones estéticas huntianas para encontrar su propia voz poética. Shakespeare primero, cuyas obras Keats llevó consigo a la isla de White, a Margate y a Canterbury, donde compuso el primer libro de Endymion (7), y después la traducción de Cary de Dante, Paradise Lost y The Excursion, son las principales lecturas de Keats en estos meses; y es con el pintor Haydon, con el poeta John Hamilton Reynolds y con Benjamin Bailey, un nuevo amigo,

estudiante de teología en Oxford, y no con Hunt, muy ligado ahora a Shelley, con quienes le unen durante la composición del poema estrechos vínculos de amistad e intelectuales. Con ellos intercambia correspondencia sobre los temas literarios, éticos y estéticos que en esta época le preocupan y en esta correspondencia puede verse claramente el alejamiento progresivo de Hunt más aún que en el propio poema mitológico, que, naturalmente, aún conserva en gran medida restos de los hábitos intelectuales y estilísticos contraídos por Keats en los meses anteriores.

Al contrario que otros mitos, como el de Prometeo o el de los titanes, el mito de Endimión presenta una base narrativa muy escasa. Consiste, como muy bien sabía Keats desde el primer momento, en "one bare circumstance", y el programa de cuatro mil versos que artificialmente se impuso como "test of invention" (8) estaba predestinado a ser digresivo; cuatro veces más digresivo que Endymion and Phoebe (1595) de Drayton, con sus mil versos. Hemos visto ya cómo Keats, desde "I stood tip toe..." veía las posibilidades del mito de Endimión para simbolizar la inspiración poética en su relación con las fuerzas naturales. Artemis, hermana gemela de Apolo en la mitología griega, podía asumir de manera mucho más comunicable en un poema las asociaciones simbólicas, bastante oscuras, que el dios solar tenía para Keats como divinidad de la luz e inspirador de poetas. He llegado a apuntar la posibilidad de que Keats estuviera intentando comenzar Endymion cuando componía "I stood tip-toe..." o que tal vez terminara el poema en el

verso 242 con el propósito de guardar su material para otra composición de mayor envergadura en la que desarrollar el símbolo lunar. Con respecto a la longitud de cuatro mil versos, parece ser (9) que Endymion fue compuesto en competición con Shelley, quien escribía al mismo tiempo Laon and Cythna, aunque con aún mayor rapidez y seiscientos versos más largo. Keats hubiera podido o bien escribir su poema largo sobre otro tema o componer un poema más corto sobre el mito de Endimión. Decidido a escribir sus cuatro mil versos sobre éste, hizo lo único que cabía hacer: complicar el mito, mezclar otros mitos diferentes en el hilo narrativo principal e introducir toda la descripción posible. Sabiendo que Keats hablaba del poema como de un "test of invention", cabe pensar que el poeta, consciente de sus dificultades para escribir poesía narrativa y dispuesto a ejercitar sus capacidades en esta dirección, se colocara intencionadamente en esta situación apretada que le obligaba a "inventar" constantemente. Lo cierto es que todos los defectos de Endymion en lo que a la organización de su material temático se refiere provienen de esta dificultad de mantener el interés dramático en una obra de cuatro mil versos de los que los mil primeros agotan prácticamente lo que se trata de narrar. Conviene también tener en cuenta la rápida evolución del pensamiento de Keats en los meses en los que compone el poema.

Tanto en los autores griegos y latinos como en la tradición renacentista, el mito de Endimión suele aparecer muy brevemente en la forma de una rápida alusión. Así, no solamente por sus dimensiones, sino también por hacerlo el centro de una

concepción del universo, el poema de Keats es la obra más ambiciosa que se ha compuesto sobre el tema, excediendo en este sentido al Endimion (1586) de Lyly y al Endimion and Phoebe (1595) de Drayton (10). En la literatura inglesa el "locus classicus" del mito es la referencia en The Faithful Shepherdess de Fletcher (11), y la alusión más conocida es sin duda la shakespeariana de The Merchant of Venice (12). El mito, a pesar de su escasísimo contenido narrativo, presenta posibilidades simbólicas muy notables, como Keats sabía muy bien desde la composición de "I stood tip-toe..." e incluye temas tan interesantes para artistas y poetas como el amor, el sueño, la inmortalidad y el contacto con la divinidad, aparte de ser el mito más conocido sobre la luna. El propio Keats le escribió a su hermana Fanny un resumen de la versión más tradicional de la fábula:

Many years ago there was a young handsome Shepherd who fed his flocks on a Mountain's Side called Latmus - he was a very contemplative sort of a Person and lived solitry among the trees and Plains little thinking - that such a beautiful Creature as the Moon was growing mad in Love with him - However so it was; and when he was asleep on the Grass, she used to come down from heaven and admire him excessively from (sic) a long time; at last could not refrain from carying (sic) him away in her arms to the top of that high Mountain Latmus while he was a dreaming- (13)

Sobre este esqueleto del mito Keats introduce dos importantes variaciones, además de intercalar otros mitos que se en-

trecruzan con la acción central: una hermana de Endimión, Peona, que no aparece en ninguna otra versión de la leyenda y cuya presencia posiblemente se relacione con la necesidad dramática de desarrollar el personaje principal mediante un interlocutor; y una "Indian Maid", encarnación terrenal de Cynthia paralela a la Phoebe disfrazada de ninfa que aparece en Endimion and Phoebe de Drayton (14). Una diferencia de otro tipo en la versión keatsiana del mito es la incansable actividad de su principal personaje frente al prototipo durmiente del Endimión tradicional.

Endymion está escrito en pareados, como "I stood tip-toe.." y "Sleep and Poetry", y aparece dividido en cuatro libros de aproximadamente mil versos cada uno, longitud tan deliberadamente arbitraria como la del conjunto del poema, en cuya composición Keats está evidentemente muy lejos de la actitud de improvisación que podría sugerir la célebre declaración de Wordsworth: "All good Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings" (15).

La propia versión publicada del prólogo muestra la insatisfacción de Keats con Endymion y este sentimiento aparece ya en el poeta mucho antes de concluir la que es su composición más extensa. Keats comenzó el poema con la confianza en la imaginación poética que vemos en el volumen de 1817 y el desgajamiento de esta fe a lo largo de los meses en que escribía Endymion aparece ocasionalmente en él aunque la narración, programada desde el principio en su plan general, concluye de acuerdo con ideas que Keats ya no puede suscribir. El poema ilustra, pues, el paso entre la imaginación de un niño y la "mature

imagination of a man" a~~z~~ que se refiere el prólogo a la obra. Está compuesto a lo largo de ocho meses de tensión interior en Keats, de pensamiento intenso sobre su experiencia y su actividad poética y fue concluido en noviembre de 1817 por un Keats muy diferente del que lo comenzó en abril. Prueba de esto es Hyperion, el primer gran poema compuesto posteriormente. Las cartas de estos meses a sus hermanos, a Bailey, a Haydon y a Reynolds muestran cómo Endymion se convirtió para Keats, poco después de comenzado, en un penoso trabajo que necesitaba ver terminado antes de poder abordar nuevas empresas. La composición del tercer libro en tres semanas sugiere más bien un esfuerzo por terminar una desagradable tarea escolar que el desarrollo natural de la escritura poética, y las palabras de Keats a Haydon

You will be glad to hear that within these last three weeks I have written 1000 lines-which are the third Book of my Poem. My Ideas with respect to it I assure you are very low- and I would write the subject thoroughly again, but I am tired of it and think the time would be better spent in writing a new Romance which I have in my eye for the next summer-. (16)

y a Bailey:

I dont suppose I've w[r]itten as many Lines as you have read Volumes or at least Chapters since I saw you. However, I am in a fair way now to come to a conclusion in at least three Weeks when I assure you I shall be glad to dismount for a Month or two- (17)

corroboran esta impresión.

El primer libro de Endymion comienza con una introducción muy conocida en la que el poeta sitúa al lector en un mundo natural análogo al que hemos visto en "I stood tip-toe..." y traza el plan de su obra en términos que corresponden al ciclo de las estaciones del año: el poema, comenzado en primavera, deberá madurar durante el verano para poder concluir en otoño. Pasa entonces el poeta a describir el monte Latmos, morada tradicional de Endimión y escenario de la acción de los libros primero y último del poema. La descripción, inicialmente natural, va poco a poco poblando el monte de figuras humanas hasta componer un paisaje pastoril arcádico característico donde los pastores marchan en procesión hacia un altar en el que un sacerdote venerable oficia un rito pagano. Entre los pastores Keats presenta a Endymion, rey de este dichoso pueblo, sugiriendo desde el momento de su aparición el contraste de su aflicción secreta:

A lurking trouble in his nether lip, (179)

La comunidad arcádica entona el "Hymn to Pan", que mereció una calificación un tanto despectiva por parte de Wordsworth (18), y el himno completa el cuadro de una Edad de Oro en la que los reinos vegetal, animal, humano y divino constituyen un todo armonioso. Terminado el acto de adoración, los pastores conversan ingenuamente sobre la vida ultraterrena y Endymion sufre el primero de una larga serie de desmayos, somnolencias repentinas y desvanecimientos que tendrán lugar a lo largo del poema. Peona, su hermana, le conduce a una isla frondosa donde el joven vuel-

ve en sí y donde le confía a aquélla su secreto: sus tres encuentros con Cynthia, la diosa aún y hasta el final de la obra desconocida. Hace también Endymion ante su hermana una apología del amor y de sus bendiciones (vv. 769-842) en la que apoya C. L.Finney (19) gran parte de su interpretación platónica del poema.

En la introducción al segundo libro de Endymion Keats en persona toma explícitamente el partido de su protagonista invocando al amor como la única cosa de importancia en el universo. La acción del libro comienza con la partida del príncipe pastor del monte Latmos en busca de su amada. Sentado junto a un manantial, Endymion corta un capullo que se abre liberando a una mariposa. La mariposa revolotea seguida por el joven hasta llegar a la entrada de una cueva junto a una fuente donde se metamorfosea en una ninfa; ésta le profetiza un largo camino antes de que pueda reunirse con la amada de sus visiones y después desaparece. Endymion dirige sus oraciones a Cynthia, sin saber que tal es la bella de sus sueños y sufre un segundo desvanecimiento en el que oye voces que le ordenan descender hacia las profundidades de la tierra. Obedece Endymion internándose en la cueva que se encuentra junto al manantial, y recorre pasadizos donde brillan gemas, oro y otras maravillas hasta llegar a un altar donde se encuentra una estatua de Diana. Endymion se dirige a la diosa en una oración en la que expresa su añoranza del reino vegetal. Inmediatamente el mundo subterráneo se cubre de césped y flores y Endymion, consolado, prosigue su viaje llegando al lugar donde Adonis duerme durante el invierno

esperando la llegada de Venus y de la primavera. Un cupido le explica la historia de Venus y Adonis y Venus misma llega al terminar el amercillo su narración para prometerle a Endymion que un día se reunirá con la diosa de sus visiones. El joven prosigue su camino y descansando a la sombra de unos árboles sueña un nuevo encuentro con Cynthia, expresado mediante los versos más mediocres de todo el poema. Keats relata entonces el origen natural del mito de Diana y Endimión en términos muy semejantes a los que había empleado en "I stood tip-toe...", un poema en muchos sentidos prefigurativo del que ahora estudiamos:

'tis a ditty
 Not of these days, but long ago 'twas told
 By a cavern wind unto a forest old;
 And then the forest told it in a dream
 To a sleeping lake, whose cool and level gleam
 A poet caught as he was journeying
 To Phoebus' shrine; and in it he did fling
 His weary limbs, bathing an hour's space,
 And after, straight in that inspired place
 He sang the story up into the air,
 Giving it universal freedom. (II, vv. 829-839)

No pudiendo Cynthia, diosa de la castidad, permanecer con el joven pastor por temor a Zeus y a Pallas, se despide de él con la promesa de hacerle inmortal y Endymion despierta afligido por la pérdida de su amada. Los mil versos del libro se redondean con la narración de la fábula de Alfeo y Aretusa. El episodio de la persecución de la ninfa por el río sirve de transición entre el mundo subterráneo del libro segundo y el ter-

cer libro, cuya acción se desarrolla íntegramente en el fondo del mar.

Comienza esta parte con una extraña e inapropiada diatriba contra los tiranos. Compara Keats a éstos con las divinidades paganas, con Cynthia en especial, y a continuación aparece Endymion en el fondo del mar dirigiéndose a ésta en una conocida oración (vv. 142-187). Terminada la oración, levanta el joven la vista para descubrir a Glauco, un anciano de extraño aspecto, cubierto con una túnica azul. La historia de Glauco y Escila ocupa prácticamente todo el libro tercero, por lo que no puede considerarse una digresión. Glauco relata cómo había amado a Escila, a la que había perseguido incesantemente hasta ser seducido por Circe. Como consecuencia de la infidelidad de Glauco, Escila había muerto y Glauco, por haber intentado escapar de Circe, había sido condenado por ésta a vivir una vejez de mil años antes de morir. Tras descubrir el cadáver de Escila, Glauco lo había guardado en un palacio de cristal en el fondo del mar. Un día Glauco había rescatado de un naufragio una varita y un libro, mágicos ambos, y había leído en el segundo una profecía según la cual un joven le devolvería a él la juventud y la vida a Escila y a todos los amantes ahogados en el mar. Glauco le enseña al joven pastor los ritos que debe llevar a cabo para resucitar a todos los amantes cuyos cadáveres ha guardado junto al de Escila, pues es Endymion el joven al que la profecía se refiere. Hace Endymion como Glauco le indica y resucitan a continuación los amantes innumerables. Endymion y Glauco, cumplida su humanitaria misión,

conducen a la muchedumbre de amantes al templo de Neptuno, donde entonan todos un himno a la divinidad marina. El libro termina con otro desvanecimiento de Endymion durante el que éste oye una nueva promesa respecto a su próxima reunión con Cynthia.

Tras la promesa del tercer libro, el lector espera en el cuarto una apoteosis de Cynthia y Endymion en la que éste último acceda finalmente a la inmortalidad precisa para la unión duradera de ambos. En lugar de esto, Keats, que se ha propuesto escribir a toda costa sus cuatro mil versos, se enfrenta al problema de prolongar el celibato de Endymion sin que el lector pierda interés en la acción del poema. Para ello introduce una "Indian Maid" que recuerda en muchos sentidos a la "Abyssinian Maid", inspiradora de Coleridge en "Kubla Khan". Endymion oye que la joven se lamenta y se acerca a ofrecerle su compañía, su ayuda, y finalmente su amor, pues tal es la belleza de la joven que le hace olvidar sus compromisos celestiales. La Indian Maid canta la canción "O sorrow", en la que explica cómo ha acompañado al séquito de Baco en el triunfo asiático de éste. Aparece luego Mercurio con dos caballos alados y los dos jóvenes cabalgan sobre ellos hasta los cielos. Allí Endymion se encuentra en la situación de tener que elegir entre Cynthia y la Indian Maid. En su indecisión pierde ambas: una se aleja y la otra desaparece en el camino de vuelta sobre los caballos alados. De nuevo en el monte Latmos, Endymion encuentra a la Indian Maid junto a él y decide olvidar su persecución de Cynthia para vivir una vida de felicidad completamente terrenal junto a aquélla. Pero la muchacha rechaza la proposición de Endymion,

puesto que es en realidad una encarnación de Cynthia y tal vida le está prohibida por los cielos. Aparece de nuevo Peona para recordarle a Endymion sus obligaciones como rey de los pastores, pero el joven, frustradas todas sus aspiraciones, decide vivir una vida solitaria de ermitaño. Finalmente la Indian Maid se transforma ante los ojos de Endymion en la diosa Cynthia y le hace su compañero inmortal en los últimos versos del poema.

La interpretación de Endymion, muy digresivo como poema narrativo, compuesto durante un período de tiempo muy largo y precisamente en los meses en que los presupuestos poéticos de Keats cambian más rápidamente, presenta problemas críticos difíciles de resolver. La solución más sencilla sería la que considerándolo un ejercicio de versificación o un poema perteneciente a un período de aprendizaje, analizaría en la obra los cambios respecto a la poesía anterior en cuanto a versificación, dicción, e imágenes, para pasar cuanto antes a los poemas posteriores que, desde este punto de vista constituirían el "canon" de las obras keatsianas. Ha sido, sin embargo, la actitud crítica tradicional respecto a Keats el estudio evolutivo, el análisis del proceso de formación del poeta, que en su caso favorecen numerosos factores a los que ya me he referido. La interpretación de Endymion constituye así un asunto delicado, en cuanto que forzosamente ha de condicionar la de los poemas escritos anterior y posteriormente. Resulta al mismo tiempo muy necesario evitar que la interpretación de otros poemas conduzca a una explicación forzada de Endymion.

La primera dificultad que presenta el poema es la delimitación del valor de su material narrativo. Un primer paso es la naturaleza improbable de una lectura literal: versificar una vez más el mito de Endimión en dimensiones tan descomunales resulta casi un absurdo aún teniendo en cuenta la competición de Keats con Shelley en la composición de la obra y la intención del autor de ejercitar sus facultades inventivas. Hemos visto ya, por otra parte, que Keats había usado abundantemente procedimientos simbólicos en poemas anteriores y sabemos además de su temprana afición a la lectura de Spenser. Todo ello parece sugerir una lectura simbólica o aún, tal vez, alegórica, que la narración misma parece apoyar a menudo. Hasta aquí el acuerdo de la crítica keatsiana es casi (20) unánime. Las discrepancias entre los críticos aparecen al intentar definir qué es lo que simboliza o alegoriza la persecución de Cynthia por Endymion. C.L.Finney (21), siguiendo las interpretaciones de S.Colvin (22) y de J.M.Murry (23), y secundado por M.Sherwood (24) y por B.Blackstone (25), lee el poema como una alegoría de la búsqueda platónica de la belleza ideal análoga a la que presentan Alastor (1816) y "Hymn to Intellectual Beauty" (1817) de Shelley, a quien Keats había conocido en diciembre de 1816 y de quien habría tomado un platonismo al que sus lecturas de la poesía renacentista le habrían predispuesto. Desde este punto de vista Endymion atraviesa en el poema cuatro estadios de una iniciación ascendente en los que accede sucesivamente a la comprensión de la belleza de la naturaleza, del arte, de la amistad y del amor. La argumentación de Finney, que es la exposi-

ción más sólida de este punto de vista, se apoya especialmente en la defensa del amor que Endymion pronuncia ante Peona en el primer libro del poema (vv. 769-842) y muy en particular en la interpretación en el sentido platónico de la palabra "essence" en ciertos versos del discurso (777-781) revisados por Keats dos meses después de concluir Endymion.

Contra la interpretación de Finney puede argumentarse en primer lugar que la estructura del poema, muy suelta y ramificada, no favorece una lectura alegórica continuada en la que todos los elementos encuentren su correspondencia. La alegoría lo sería, en todo caso, de algunos solamente, y si es difícil definir el programa de la misma, esto es precisamente porque el sistema homogéneo y más o menos universal de ideas y creencias en que el medievo y el Renacimiento basaban sus construcciones alegóricas está notoriamente ausente de la Europa de principios del siglo XIX. Esto no quiere decir que no se hayan podido componer alegorías en la modernidad y The Tale of a Tub (1704) y Animal Farm (1945) constituyen en este sentido una clara demostración de lo contrario. Sin embargo, estas mismas obras muestran cómo la alegoría moderna exige para ser comunicable una relación más precisa entre el elemento "alegorizador" y lo alegorizado (o, en la terminología de I.A.Richards, entre "vehicle" y "tenor") y una estructura aún más compacta que la de las alegorías medievales y renacentistas; y la deshilachada organización de Endymion hace la alegoría del poema, si es que ésta existe, difícilmente comprensible. No hay, por otro lado, ninguna otra obra keatsiana en la que encontremos posi-

bilidades de lectura alegórica, con lo que Endymion, que en tema, versificación e imágenes se relaciona íntimamente con poemas anteriores y posteriores de Keats, resultaría un poema muy excepcional si lo viéramos como una obra alegórica.

A.Ward (26), E.C.Pettet (27), W.J.Bate (28) y sobre todo N.Ford (29) son los principales oponentes del platonismo de Endymion. Para Ford el pragmatismo de Keats es completamente incompatible con una visión platónica del universo y su interpretación ve el poema como una historia de amor físico, cosa que las apasionadas descripciones de los encuentros entre Endymion y Cynthia corroboran tanto como las púdicas objeciones de los editores de Keats a ciertos pasajes (30).

Si rechazamos una interpretación literal de Endymion por absurda y una interpretación alegórica por los motivos expuestos, el poema, por eliminación, no puede funcionar sino simbólicamente. Se suele definir la diferencia entre el símbolo y la alegoría por la naturaleza sustitutiva de esta última, en la que la relación tiende a ser de uno a uno entre la representación y lo representado. El símbolo, por el contrario, constituyendo un vínculo inestable, puede mantener una relación múltiple y simultánea entre el simbolizante y una variedad de simbolizados. Es conveniente tener esto en cuenta al interpretar Endymion, puesto que, si la persecución de Cynthia por el pastor de Latmos es simbólica, nada será más negativo a la lectura del poema como el empeño en reducir la riqueza de este símbolo a una relación única. La interpretación del poema que expongo a continuación, subrayando una dirección que a mi pare-

cer no ha recibido el suficiente énfasis por parte de la crítica keatsiana, parte de la base de la existencia en Endymion de una multiplicidad de sentidos que es característica del comportamiento simbólico. Mi lectura es, en este sentido, ecléctica, incluyendo todas las interpretaciones del poema como posibilidades, en tanto que no se excluyan mutuamente. Así, admitiendo la posibilidad de una lectura platónica de Endymion, no aceptaré, sin embargo, la hipótesis alegórica de Finney, la cual reduciría el poema a tal interpretación. Del mismo modo, resultaría absurdo no ver en Endymion el poema amoroso que indudablemente es. Con respecto al platonismo de Keats, subrayado por Colvin, Murry, Finney, Sherwood (31) y Gittings (32), resulta necesario observar, por una parte, que no existe ninguna evidencia externa al poema ni en la correspondencia del poeta, ni en sus lecturas de esta época, de antes o de después, para concluir que Keats tuviera el menor conocimiento de las obras de Platón, de las de los autores neoplatonistas alejandrinos o de las de Marsilio Ficino o Pico de la Mirandola, ni aún siquiera de los autores pertenecientes al llamado grupo platonista de Cambridge. Al mismo tiempo, es evidente que Endymion presenta cierta cualidad platónica, si queremos llamarla así, que desde el medievo impregna el medio cultural de Occidente, donde siempre se distinguió drásticamente entre cuerpo y alma, materia y espíritu, substancia y forma, y por ello siempre resultará resbaladizo negar categóricamente el platonismo de Keats o de cualquier otro autor, aunque será muy conveniente mantener a cierta distancia el elemento "platónico" keatsiano del que aparece en la poesía, por ejemplo, de Shelley.

Hemos visto ya cómo los dos reinos representados en "Sleep and Poetry" simbolizaban dos concepciones poéticas diferentes, y si tenemos en cuenta que ya en las tres epístolas escritas por Keats desde Margate en el verano de 1816 y en "I stood tip-toe...", antecedente en varios aspectos de Endymion, el poeta estaba componiendo poesía sobre poesía, y si anticipamos que casi todos los grandes poemas posteriores de Keats ofrecerán la posibilidad de una lectura metapoética, podemos servirnos en nuestra interpretación de Endymion de la hipótesis según la cual la persecución de Cynthia por el pastor del monte Latmos representa, entre muchas otras posibilidades, la de la poesía por el poeta. Desde este punto de vista, los encuentros sublimes pero fugaces de Endymion con Cynthia constituyen una analogía bastante inteligible de los encuentros del poeta con su musa, y la infelicidad de Endymion tras cada uno de estos encuentros sugiere las frecuentes depresiones del poeta abandonado por su inspiración, a las que encontramos referencias en la poesía anterior de Keats y en Endymion mismo (33). El descenso de Endymion al mundo subterráneo puede ser una representación simbólica de la iniciación poética en la que el poeta encuentra su sabiduría y al mismo tiempo su sufrimiento, su soledad y su alienación del resto de los humanos; y los episodios de Venus y Adonis, y de Alfeo y Aretusa presentan correspondencias con el mito de Endimión y subrayan la íntima relación que existe, para Keats, entre el mito y la poesía. Glauco tal vez es una analogía del poeta infiel a su musa y en el episodio submarino las filantrópicas tareas de Endymion y el anciano simbolizan posi-

blemente la acción de la poesía, idea recurrente en la obra temprana de Keats (34) y asociada al simbolismo de Apolo, dios de la medicina. La incapacidad de Endymion para elegir entre Cynthia y la Indian Maid está probablemente vinculada a la indecisión entre los dos tipos de poesía que estaban representados en "Sleep and Poetry" por el jardín de Flora y por el reino superior al que Apolo había de conducir al poeta. Finalmente la unión definitiva de Endymion y Cynthia puede interpretarse como la inmortalidad del poeta a través de sus obras, de la belleza conseguida al fin, aspiración tan a menudo expresada en la poesía keatsiana de esta época (35). El poema es, pues, autobiográfico en tanto que incorpora las preocupaciones de Keats respecto a la naturaleza y el valor de la composición poética y si su tema aparecía ya prefigurado en "I stood tip-toe...", Keats desarrolla en Endymion algunas de las ideas que aparecían tanto en aquel poema como en "Sleep and Poetry". Aquí como allí aparece un reino natural, agradable, armonioso, concebido en los términos de las representaciones literarias y artísticas de la Edad de Oro. Este reino, como el jardín de Flora de "Sleep and Poetry", oculta una armonía superior, inmortal, y podríamos referirnos aquí a la naturaleza más o menos platónica de una fe en realidades superiores de las que el mundo natural es débil reflejo. Este "platonismo" es, sin embargo, una actitud epistemológica vinculada a la sensibilidad y no una gnosis: el acceso de Endymion al mundo superior en momentos breves y repetidos es directo y a través de la sensación.

Con respecto a los dos planos entre los que se desarrolla

la acción, el del mundo arcádico del monte Latmos y el del mundo superior en el que Cynthia habita y al que Endymion accederá finalmente para reunirse con su amada, Keats mantiene en el poema una actitud contradictoria. Las cualidades positivas del nivel inferior aparecen subrayadas en la descripción del monte Latmos, donde los pastores viven sus sencillas existencias de felicidad y armonía con la naturaleza y las divinidades y el propio Endymion habrá de reconocer esta perfección del plano inferior enamorándose de la Indian Maid y renunciando, al menos temporalmente, al mundo superior (IV, vv. 625-721) como condición de su inmortalidad. Al mismo tiempo, Endymion, tras su experiencia del mundo superior, se muestra insatisfecho a lo largo de todo el poema con el mundo arcádico del monte Latmos y es precisamente tras su aceptación de la belleza perfecta del mundo inferior cuando sobreviene su inmortalización y la unión eterna con Cynthia. Si el monte Latmos, con sus paisajes idealizados y sus felices pobladores, es una representación de la perfección del tipo de poesía del que el jardín de Flora había sido símbolo, y la poesía superior simbolizada por el reino al que el carro de Apolo había de conducir al poeta, aparece en Endymion analogizado por Cynthia, la superioridad de este reino celeste, de esta poesía suprema, residirá en su capacidad comprensiva de

the agonies, the strife
Of human hearts ("Sleep and Poetry", vv. 124-125)

Las constantes alusiones a los efectos benéficos del amor, fun-

dido en el poema con la creación, apoyan esta visión de una poesía solidaria con el sufrimiento humano. Endymion, sin embargo, no consigue ni conciliar ambos reinos ni demostrar convincentemente la superioridad del uno sobre el otro. La ascensión final y definitiva de Endymion al mundo de Cynthia, a su inmortalidad y a su unión eterna con la diosa, dejando del modo más insolidario a su hermana y a su comunidad de pastores en el monte Latmos, resulta muy difícilmente conciliable con el resto del poema y especialmente con un largo pasaje del último libro (IV, 615-721), en el que Endymion mismo manifiesta su reconocimiento de la belleza y la perfección del plano inferior y su desilusión del superior.

El prólogo al poema manifiesta claramente que Keats lo consideraba un fracaso y el lector no puede pensar de otro modo al examinarlo desde el punto de vista de la construcción, por lo menos. Muchos de los problemas que surgen en la interpretación de Endymion proceden de pasar por alto una contradicción básica en el mismo entre dos concepciones poéticas que, naturalmente, corresponden a dos visiones diferentes del mundo. Veamos al analizar "Sleep and Poetry" que los dos tipos de poesía representados respectivamente por el jardín de Flora y un reino vagamente delimitado pero superior a éste aparecían como visiones prospectivas del desarrollo poético de Keats, en el que resultaban sucesivas. Esta sucesión, aparte de la sencillez de la construcción de aquel poema, evitaba el conflicto que aparece en Endymion, donde ambas visiones, que resultan ser incompatibles, se presentan simultáneamente. El principio del pla-

cer, base de la estética de la sensación que inspira la poesía representada por el monte Latmos y la propia valoración por parte de Endymion de sus encuentros con Cnthis, es, por definición, de naturaleza egoísta, subjetivo, por más que implique el sufrimiento y lo incluya aparentemente en los discursos del pastor; por más que se explique en términos ^{de}fraternidad universal (I, 795-842) o de "fellowship with essence" (I, v. 779). Endymion, tras su experiencia placentera del mundo superior, no puede comprender la felicidad de Peona y del resto de los pastores del monte Latmos, y para Peona la desdicha de Endymion resulta inexplicable. Al mismo tiempo, del placer de Endymion, de su unión con Cynthia y de su inmortalidad final no se desprende beneficio alguno para el resto de los mortales o de los inmortales si excluimos a su amada: y el episodio de Glauco, que intenta convencernos de lo contrario, difícilmente lo consigue, presentándose en la narración como fruto del azar más que otra cosa. Endymion simplemente aparece en el fondo del mar y lleva a cabo sin el menor esfuerzo unos ritos que, por pura magia más que por voluntad suya, devuelven la vida a la muchedumbre de amantes náufragos. La búsqueda de Endymion, que para ser una ascensión hacia la "nobler life" prefigurada en "Sleep and Poetry" hubiera debido consistir en la armonización del dolor, de la enfermedad y de la muerte en el mundo idealizado del monte Latmos, o al menos hubiera debido dar lugar al descubrimiento de tales elementos en la Arcadia, destruyendo la artificiosa armonía del reino descrito, se convierte en la búsqueda de su propia inmortalidad que tiene lu-

gar al fin de modo totalmente fortuito: casualmente Endymion es sumamente hermoso y por lo tanto es amado por una diosa. El acceso de Endymion al mundo superior es una huida del inferior análoga a la de Keats a la Arcadia y no podemos decir que incorpore realmente "the agonies, the strife/ Of human hearts" o que sea realmente "heart-easing" ("Sleep and Poetry", v. 268) sino para el propio pastor.

Sin embargo, el poeta ha introducido en el mundo arcádico, tal vez sin proponérselo, el germen de su desmitificación y si el poema no consigue simbolizar consistentemente la evolución hacia una poesía que integre los aspectos negativos de la experiencia, tales aspectos aparecen en la narración a pesar de todo y encontrarán su desarrollo en la poesía posterior de Keats. Superponiendo los dos reinos diferentes en Endymion, Keats no consigue sino destruir dramáticamente los dos. La descripción de la comunidad natural de pastores del monte Latmos en los términos idealizados empleados por la literatura pastoril y por la pintura mitológica sugiere una vida feliz, sencilla y "bella" de los pastores que tiene un efecto multiplicador con respecto a la felicidad aún superior que existe en el segundo plano. Sin embargo, con la insatisfacción de Endymion respecto a tal vida y con sus aspiraciones de inmortalidad, hace la muerte su aparición en el paraíso armónico de la Arcadia. El deseo de algo mejor resulta contradictorio con los mitos de la Arcadia y de la Edad de Oro, que encarnaban ya, ellos mismos, todos los sueños de perfección de un determinado tipo. En ningún momento incluyó el mito de la Edad de Oro la inmortalidad.

dad; se trataba de una ensoñación del paraíso terrenal, de la felicidad en este mundo, y esto era ya fantasía suficiente. Con las aspiraciones de Endymion se resquebraja súbitamente la ensoñación arcádica de Keats al hacerse patente no sólo el hecho de la existencia de la muerte incluso en la Arcadia, sino la posibilidad de no ser feliz en las circunstancias envidiables que el mito reúne. Con el desmoronamiento del mundo arcádico, el otro reino superior no resulta ya una perfección mayor que la perfección misma, sino simplemente la perfección con respecto a la imperfección que es la Arcadia; y si la propia Arcadia, desenmascarada como ingenuo sueño imposible, pierde en el poema su consistencia simbólica, se convierte, sin embargo, para la investigación en futuras composiciones del poeta, en un símbolo más profundo del valor de las aspiraciones humanas.

La lectura metapoética de Endymion revela así la destrucción por parte de Keats del jardín de Flora, el abandono del optimismo característico de sus composiciones anteriores con respecto a la imaginación poética y de una estética ingenua en la que las realidades, las experiencias, son intrínsecamente bellas o no-bellas del mismo modo en que son placenteras o dolorosas al margen de su relatividad fenomenológica. Tales concepciones están aún presentes en Endymion, que fue comenzado solamente cuatro meses después de "Sleep and Poetry", y que hubo de terminarse según un plan trazado sobre presupuestos muy cercanos a los de tal poema. Pero es precisamente en la composición de Endymion donde Keats descubre lo limitado de la vali-

dez de estos presupuestos. Si hasta Endymion podemos decir que la poesía de Keats es una poesía de la visión poética, a partir de la composición del poema las preocupaciones de Keats se centran más que en la naturaleza de la visión, en la necesidad psicológica de la visión en los hombres independientemente de su naturaleza verdadera o falsa: "every mental pursuit takes its reality and worth from the ardour of the pursuer - being in itself a nothing", le escribirá Keats a Bailey en marzo de 1818 (36), solamente tres meses después de concluir el poema y cuando lo estaba revisando para su publicación, y la relativización de valores que la afirmación implica resume en gran medida el aprendizaje de Keats durante la composición de Endymion.

He expresado ya más arriba la opinión según la cual la naturaleza simbólica de Endymion imposibilita su reducción a una sola lectura. La interpretación metapoética del texto resulta perfectamente compatible con otras interpretaciones: además de ser poesía sobre poesía, Endymion es, naturalmente, y al mismo tiempo, un poema mitológico y amoroso con la sensualidad y la frescura, salvando las distancias de cronología y de otros tipos, de Venus and Adonis, de Shakespeare, por ejemplo, y deja también lugar para la lectura en la persecución de Cynthia por el pastor de Latmos, de las búsquedas de la belleza, esencial, ideal, intelectual o de la índole que fuere, del conocimiento o de la imaginación, toda vez que tales elementos se encuentran muy vinculados en el pensamiento del joven Keats y son casi inseparables de sus ideas con respecto al mito y la

poesía natural. Así lo hemos visto al estudiar los poemas publicados en el volumen de 1817 y resulta esto también patente en Endymion mismo y muy especialmente en su libro primero. La naturaleza contradictoria de algunos de sus elementos y los graves defectos de composición que presenta Endymion, haciendo problemática una alta valoración global del poema, no deben, sin embargo, obstaculizar el reconocimiento de muchos fragmentos del mismo, en algunos de los cuales, notoriamente en el "Hymn to Pan" (I, vv. 232-306), en la canción "O sorrow" (IV, vv. 146-290) y en los primeros versos del poema, Keats alcanza la excelencia poética que sólo su mejor poesía posterior llegará a superar.

2- La GRECIA de Endymion.

Tras la descripción general de Endymion que acabo de exponer, me propongo ahora, centrándome ya en el objetivo concreto de mi estudio, pasar al análisis de la GRECIA presente en el seno del poema. Nadie puede negar que GRECIA constituye un motivo omnipresente en Endymion, obra que, tratando un mito griego, por muy "suffused with Spenser" (37) que aparezca la narración, sugiere implicaciones valorativas del símbolo a todos los niveles. Seguiré en mi análisis de estas relaciones cuatro pasos sucesivos examinando primeramente la aparición del símbolo en el texto desde un punto de vista lexical y pasando después a su examen en los niveles de microcontexto o contexto cercano, de contexto amplio o macrocontexto, y finalmente del con-

texto global de todo el poema. No expondré todas las relaciones que GRECIA presenta en Endymion, muy especialmente en mi breve examen lexical, puesto que el intentar tal cosa con los cuatro mil versos del poema exigiría un estudio por separado y no es mi objetivo el análisis exhaustivo de este poema sino un examen representativo del uso del símbolo griego en toda la poesía de Keats. Por ello mi análisis será selectivo e intentará solamente subrayar el funcionamiento de las relaciones a mi parecer más interesantes del símbolo que analizo en la obra keatsiana.

No es sino de esperar que los elementos del léxico más evidentes a través de los cuales GRECIA está presente en Endymion aparezcan en la toponimia. La única mención de "Grecia", con la forma "Greece", que ocurre en el poema relaciona, del modo que ya hemos visto en el primer capítulo de este trabajo en los autores del siglo XVIII, a los poetas ingleses con la tradición griega proporcionando así a sus obras el prestigio de una antigüedad altamente valorada:

The mighty ones who have made eternal day
For Greece and England.
(II, vv. 253-254)

GRECIA no aparece en ningún otro verso de Endymion nombrada de esta manera. Keats utilizará en su poema las implicaciones mitológicas y culturales más concretas y manejables de topónimos griegos menos amplios que, proporcionando a su narración el mismo valor que la mención de "Grecia" aportaría, subrayan los aspectos simbólicos más precisos que en cada momento le interesan.

Difícil hubiera sido en un poema sobre el mito de Endimión, que quería ser muy extenso a toda costa, prescindir del monte Latmos, parte importante de la leyenda dada la escasez de material narrativo que ésta presenta. El monte, situado por la tradición mitológica, y más concretamente, por Lempriere (38), en Caria y próximo a la ciudad de Mileto, en Asia Menor, constituye el escenario del primer libro, así como del último del poema, y desde el comienzo de éste contribuye a prestar a la narración una atmósfera "natural" en la medida en que era "natural" la descripción que veíamos en "I stood tip-toe...". El monte implica también unas cualidades de lejanía, de ensoñación, de legendariedad mitológica que al mismo tiempo subrayan la naturaleza griega y, por lo tanto, significativa, del poema en una época en la que GRECIA constituye una importante hipótesis de valores morales y estéticos. Los adjetivos "Latmian" y "Carian" aparecen constantemente en el poema obedeciendo tanto a la necesidad de evitar la repetición del nombre del protagonista de la acción como, en ocasiones, a las exigencias de la rima. Es este último el caso de "Latmian" en el verso 373 del tercer libro, y de "Carian" en el 545 del cuarto. Otros topónimos griegos aparecen ocasionalmente por este motivo, aunque, naturalmente, no es ésta una situación frecuente en el poema dados los muy raros casos en que los nombres griegos pueden ofrecer una rima satisfactoria con palabras inglesas: "Thessaly" (I, 144), presentando una rima un tanto defectuosa con "die", en el verso anterior, parece más bien ser el resultado de una combinación de otras intenciones juntamente con los requisitos de la

rima; "Tyrian" (II, 363), rimando con "man", es un caso parecido; "Cytherea" (III, 957) rima impecablemente con "ear" y si ésta puede ser una fuerte motivación de su presencia, el adjetivo resulta, sin embargo, en su contexto, sumamente apropiado a Afrodita relacionándola con el lugar de su nacimiento en la tradición mitográfica.

Algunos nombres de lugar griegos resultan casi inevitables en un poema mitológico como Endymion. Así, "Olympus" (I, 605; II, 784); o la mención del Helicón, el monte consagrado a las musas, que siendo además una presencia acostumbrada en la poesía de la segunda mitad del siglo XVIII, resulta muy convencional en Endymion (II, 716), donde aparece, por otra parte, en el contexto de los peores versos de la composición.

Más interesante en el poema es la toponimia que Keats utiliza de un modo más cargado de contenido simbólico para perfilar una imagen o alusión concretas. La introducción de "Arcadian" (I, 140) en la descripción de la comunidad de pastores que habita el monte Latmos, denotando tal vez meramente "antiguo", introduce una riqueza de asociaciones que difícilmente aportaría otro adjetivo. "Lycean" (I, 306) simplemente añade al "Hymn to Pan" el nombre del monte consagrado a la divinidad pero, como "Delos" (I, 966), que no es en su contexto sino un lugar plácido y lejano, o los adjetivos "Ionian and Tyrian" (II, 363), que predicen de los mares a que están referidos cualidades muy semejantes, contribuye a crear al mismo tiempo un vínculo entre el poema y lo valioso y un senti-

miento de lejanía en el lector con respecto al mundo del poema y del valor, con el que Keats contrarresta la naturaleza, en muchos aspectos autobiográfica, de su obra.

La toponimia griega, muy evidente en los dos primeros libros del poema, lo que define con precisión el espacio en el que se desarrolla la acción del mismo, comienza a dar paso a partir del tercer libro a una toponimia asiática ("Memphis", "Babylon", "Niniveh", III, 849), que enfatiza el alejamiento y que la canción de la Indian Maid desarrolla abundantemente en el último libro ("Ganges", IV, 33; "Asian", IV, 242; "Abysinia", IV, 259; "Tartary", IV, 262). Este elemento asiático nunca ha sido contradictorio en su valor evocativo con lo griego, y el poema, cuya acción comienza en Latmos (en Asia Menor, no lo olvidemos), tal alejamiento se corresponde acertadamente con el peregrinaje de Endymion por lugares remotos antes de volver a Latmos, donde tiene lugar su inmortalización y la unión definitiva con Cynthia.

La simbolización toponímica de GRECIA en Endymion funciona por sinécdoque: cada uno de estos nombres de lugar está relacionado con GRECIA como parte de un todo valorado moral y estéticamente y resulta accesible al lector a través del énfasis educativo tradicional en Europa en los aspectos históricos, literarios, artísticos y mitológicos de la cultura helénica, que ha sido considerada durante siglos como el primer y tal vez más valioso estrato de la propia cultura occidental. Parte importante de esta cultura es la propia valoración de lo helénico. La comprensión de "Cimmerian", usado en Endymion (IV, 375)

para evocar "oscuridad" o "tenebrosidad" a través de la tradición según la cual las regiones habitadas por los cimerios presentaban tales cualidades, o la de "Paphian" (III, 853), que califica a los amantes resucitados por Endymion mediante la doble implicación de ser Pafos en la mitología el lugar de nacimiento de Afrodita y ésta la diosa del amor, exige tales conocimientos en el lector, exigencia, por otra parte, muy común en la poesía europea anterior al presente siglo. Al mismo tiempo, resulta oportuno aquí apuntar otro nivel de simbolización en la toponimia que Keats utiliza en Endymion: me refiero a la naturaleza culturalmente significativa del elemento fonológico o gráfico que en estas formas verbales, como en los nombres de persona, de los que me ocuparé a continuación, resulta muy interesante (39). Desde este punto de vista, muy a menudo, aún no sabiendo a qué se refiere exactamente una palabra que aparece en el texto excrita con mayúscula, el lector comprende inmediatamente por la forma gráfica o sonora de la misma que se trata de un lugar de Grecia o de un personaje mitológico griego y a menudo esto es todo lo que es preciso para comprender plenamente la porción del texto en que figura.

Si la toponimia localiza a nivel léxico Endymion espacialmente en Grecia, la onomástica subraya esta localización situando el poema en el marco tan real como imaginario de una mitología que es griega cuando menos en su origen y que siempre constituyó la parte cuantitativamente más importante de las ideas europeas sobre el mundo helénico. Endimión era, con Paris, Adonis y Ganimedes, uno de los principales nombres grie-

gos que la propia tradición griega y después las distintas tradiciones literarias y artísticas europeas asociaban a la belleza juvenil masculina y en el poema Endymion aparece comparado en su hermosura al propio Ganimedes (I, 70). Ya hemos considerado la múltiple naturaleza simbólica de la luna, que en la obra aparece designada mediante los nombres latinos "Cynthia" y "Diana" y ocasionalmente mediante el griego "Phoebe". Peona es un personaje de invención keatsiana y aporta simplemente una cualidad sonora que el lector está culturalmente acostumbrado a reconocer vagamente como griega. Aparte de estos personajes principales de la narración, el poema incluye una gran proporción de la mitología grecorromana presentando poca consistencia con respecto a los nombres griegos o latinos de las distintas divinidades y personajes legendarios, como era habitual en la literatura anterior al fin del siglo XIX y como Lempriere ilustra en cada una de las páginas de su diccionario. En ocasiones el uso de unos u otros puede tener un valor funcional, y así cabe la posibilidad de que "Jove" y "Minerva" (II, 791) aparezcan en lugar de Zeus y Pallas (ésta última aparece con este nombre ocho versos después y de nuevo once versos más adelante) para enfatizar la severidad que a menudo solía el siglo XIX relacionar con Roma frente a cierta cualidad licenciosa que algunos autores, justa o injustamente, asociaban al mundo griego, pues en el contexto, Cynthia, diosa de la castidad, está expresando sus temores de que su pasión por el pastor de Latmos sea descubierta por tales divinidades.

Existe a lo largo de Endymion una tendencia a utilizar la onomástica para enfatizar la cualidad sensual de lo que el poema describe de un modo análogo al que he puesto de relieve en "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry". Aparte del tratamiento keatsiano de los encuentros entre Diana y Endymion, la introducción de los episodios y, desde el punto de vista que ahora adopto, de los nombres de Venus y Adonis, de Alfeo y Aretusa y de Glauco y Escila, parejas de amantes cuyos amores ha tratado insistentemente una tradición pictórica y literaria renacentista y barroca, evoca en el lector el erotismo que está acostumbrado a encontrar acompañando a tales temas mitológicos. Pan, invocado en el himno del primer libro, y Baco, presente con su nombre latino en el último, refuerzan estas cualidades, especialmente en cuanto que aparecen acompañados de toda la tramoya iconográfica de la que la tradición los rodea. Esta intención de Keats aparece subrayada en la presentación, al principio del segundo libro, de dos personajes históricos: un "Athenian admiral" (II, 23), probablemente Temístocles, y Alejandro (II, 24), aparte del homérico Ulises (II, 26), que son, por las cualidades con las que se asocian, rechazados como personajes irrelevantes humanamente frente a "The close of Troilus and Cressid sweet" (II, 12).

Todos los nombres griegos, mitológicos o no, simbolizan GRECIA en Endymion del mismo modo sinecdótico que los toponimos: son personajes asociados por convención cultural a la historia real o imaginaria de Grecia e implican esta relación constantemente al mismo tiempo que expresan otras asociaciones más

concretas. Unos, como Pan en el himno del primer libro, aparecen más funcionalmente en la estructura del poema que otros, como los Argonautas (I, 347), que tienen un papel más externo. Todos ellos, sin embargo, enfatizan a lo largo de Endymion la relación con un símbolo de valor que el lector, de un modo más o menos consciente incorpora a su lectura.

Es en la toponimia y en la onomástica donde es más sencillo descubrir algunos de los elementos a través de los que GRECIA está presente a nivel lexical en Endymion. Entre los simbolizantes lexicales de GRECIA, sin embargo, los nombres de persona y de lugar no son ni los únicos ni los más abundantes ni aún los más importantes. GRECIA está presente constantemente y resulta sorprendente descubrirla oculta bajo las formas verbales aparentemente más inocentes, más desprovistas de toda implicación semántica diferente de la que resulta de una lectura superficial. Tras el análisis de "I stood tip toe..." y de "Sleep and Poetry" desconfiaremos especialmente de todos los términos que pertenezcan al campo semántico de las ceremonias religiosas paganas y también nos guardaremos de ser ingenuos con respecto a la descripción natural, especialmente cuando presente elementos arquitectónicos, pero resultará muy difícil lograr la seguridad de haber descubierto todas las relaciones simbólicas entre los elementos lexicales del poema y GRECIA.

Hemos visto ya cómo la toponimia griega de Endymion, muy presente también en la segunda mitad del poema, es más abundante y está más centrada en los dos primeros libros, donde enfo-

ca con precisión la acción en un marco que corresponde a la representación cultural tradicional de la Arcadia. En los nombres de divinidades y de otros personajes vemos también esta dirección y si las alusiones mitológicas son constantes en todo el poema, es al comienzo de Endymion y especialmente en la descripción arcádica del primer libro donde la simbolización lexical de GRECIA no solamente mediante la onomástica y la toponimia, sino también mediante formas verbales que no pertenecen a estas clases, aparece más estrechamente ajustada al movimiento de la composición. La acumulación de elementos lexicales que sugieren por sí solos ritos religiosos paganos comienza en la propia introducción al libro primero ("temple", I, 27) y presenta un desarrollo constante en tal libro para reaparecer ocasionalmente en los siguientes. "Marble altar" (I, 90), "sacred" (I, 93), "altar"(I, 111), "woodland altar"(I, 127), "old piety" (I, 130), "venerable priest"(I, 149 y de nuevo I, 193); "shrine" (I, 223 y 186), "sacred fire"(I, 224), "paeon"(I, 305) son algunos de estos elementos que expresan, como veremos también más adelante al analizar las relaciones que tienen lugar en niveles contextuales más amplios, algunas implicaciones del símbolo griego. En el segundo libro encontraremos de modo parecido aunque menos abundantes y apoyando más bien aspectos digresivos que estructuralmente centrales de la narración, ^{expresión como} "temple" (II, 257), "sacred"(258), "shrine"(260) y "divine"(261) y en el cuarto libro aparecen "hecatomb" (39), "vows"(39) e "impious" (87) con un valor parecido. Las ninfas (II, 98 y 308; III, 534), faunos y sátiros (III, 534; IV, 228)

o centauros (III,536) que aparecen también en otros momentos del poema con función simbólica análoga a la de las omnipresentes "deities", subrayan las cualidades naturales, arcádicas, de la GRECIA que describe el primer libro, donde, además de faunos y sátiros (I, 263), encontramos "Naiads" (272) y "hamadryads" (236).

La múltiple variedad de elementos lexicales que relacionan el poema con GRECIA abarca desde formas como "flutes" (I, 147), "pipes" (I, 200; IV, 686), "wine" (II, 442), "vine wreath" (IV, 258) o "laurel" (III, 1.001), que el lector está acostumbrado a encontrar constantemente en las recreaciones artísticas y literarias de Grecia, hasta otras formas igualmente presentes en tales tradiciones pero tal vez no tan inmediatamente evidentes para el lector, como el "mountain pine" (I, 261) consagrado a Pan o las "Pigeons and doves" (II, 497) que la iconografía relaciona con Afrodita.

El análisis aislado de estos elementos lexicales que hacen a GRECIA presente en Endymion revela relaciones de metonimia con ésta. Desde este punto de vista, formas verbales como "altar" o "sacred" simbolizan GRECIA en tanto que evocan la categoría de las manifestaciones religiosas o rituales a las que los ritos griegos pertenecen y en la que éstos no constituyen sino una parte. El análisis contextual revelará, sin embargo, que, muy al contrario, el lector de un poema que se titula Endymion y que desde el comienzo hace evidentemente explícita la asociación con GRECIA a través de relaciones más o menos

vagas pero incuestionables en su volumen masivo, no puede interpretar "altar" o "sacred" sino como sinécdoques de unos ritos con respecto a cuya naturaleza griega no le puede caber ninguna duda. Desde esta perspectiva, podemos considerar, al menos en cierto sentido, todos los elementos descriptivos que Keats utiliza en su pintura del monte Latmos, por ejemplo, como vagamente simbólicos de GRECIA en cuanto que evocan dentro de su contexto cualidades en el paisaje que, si pueden presentar correspondencias con las de algunas regiones europeas o de ninguna, resultan típicas de las idealizaciones pictóricas que constituyen el escenario de las representaciones mitológicas. Ian Jack (40) ha subrayado ya esta relación que existe entre el primer libro de Endymion y ciertas pinturas de Ticioano, de Rubens, de Claude Lorrain y de Nicolas Poussin. Del mismo modo, "Honey" y "hive" (IV, 682), "apples" (IV, 683), "pipes" y "syrinx" (IV, 686), que pudieran resultar por separado formas totalmente desprovistas de carga connotativa importante con respecto a GRECIA, componen en su combinación y dentro del contexto en que ocurren (un pasaje en el que Endymion, renunciando a su persecución de Cynthia se dirige a la Indian Maid en una invitación al amor un tanto ovidiana (41)), un cuadro común en la literatura y en la pintura europeas renacentistas y posteriores de tema pastoril o mitológico.

Puesto que es muy frecuente que el contexto modifique de este modo el valor de una forma verbal, no llevaré más lejos mi análisis del nivel léxico y pasaré a continuación a exami-

algunas de las relaciones que simbolizan GRECIA en Endymion a un nivel microcontextual del tipo de las que acabo de apuntar.

GRECIA está muy presente en Endymion, sobre todo en sus dos libros iniciales y muy particularmente en la primera mitad del primero, donde ya hemos visto que es posible encontrar muestras de esta evocación de GRECIA, motivada en mayor o menor grado, en prácticamente todos los elementos que allí aparecen. Muchas escenas que enfatizan la vida al aire libre de unos pastores idealizados son en este sentido simbólicas tanto microcontextualmente como macrocontextualmente o incluso desde la perspectiva que considera todo el poema como contexto. A tal tipo corresponde la descripción, en el libro primero, de unas doncellas que danzan llevando cestos de mimbre que contienen hierbas y flores primaverales (I, 135-138) o la de los pastores portando cayados y haciendo sonar sus flautas (I, 145-147), que es un motivo repetido en el poema (III, 359; IV, 686-687). El sonido de la flauta introduce un fragmento que cito a continuación por presentar muy sintéticamente una gran proporción de los elementos a través de los que el símbolo griego aparece evocado más constantemente en Endymion:

Meantime, on shady levels, mossy fine,
 Young companies nimbly began dancing
 To the swift treble pipe, and humming string.
 Ay, those fair living forms swam heavenly
 To tunes forgotten-out of memory;
 Fair creatures! whose young children's children bred
 Thermopylae its heroes - not yet dead,
 But in old marbles ever beautiful.

High genitors, unconscious did they cull
 Time's sweet first-fruits - they danced to weariness,
 And then in quiet circles did they press
 The hillock turf, and caught the latter end
 Of some strange history, potent to send
 A young mind from its bodily tenement.

(I, 312-325)

Aparecen aquí no solamente el sonido de la flauta y la danza al aire libre que veremos en otras obras keatsianas posteriores, sino la generalización arcádica favorita de Keats respecto a los recogedores de los mejores frutos del tiempo, en la que se sintetiza toda la dicha de los pastores de la Arcadia en un mundo natural armónico y perfecto. La actitud del poeta es melancólica con respecto a una felicidad perdida y por perdida valorada, irrecuperable incluso para los héroes de las Termópilas, y esta ahistoricidad de los bisabuelos de unos griegos vagamente conocidos apunta leve pero perceptiblemente la implicación de que tal vez nunca haya existido tal mundo. Está aquí también el germen que dos años más tarde desarrollará la "Ode on a Grecian Urn": la idea de la existencia psicológica y cultural y, por lo tanto y a todos los efectos, real, de una visión artística o imaginativa de la felicidad y de la belleza: del orden. La danza y el sonido de la flauta, aquí, como en la oda, se convierten en símbolos de la Arcadia y de la dicha que es inseparable del símbolo arcádico; los pastores, presentados como niños y ancianos al mismo tiempo, sintetizan la naturaleza humana, sus capacidades, sus aspiraciones y sus limitaciones, y el poder de evocación del fragmento es infini-

tamente mayor que la suma de las implicaciones simbólicas que en él aparecen a diferentes niveles.

Las cualidades de integridad orgánica, de armonía y perfección del mundo pastoril, subrayadas a lo largo de todo el poema, lo que proporciona una significación multiplicada a la insatisfacción del protagonista con un mundo en el que es, por otra parte, rey, aparecen en el nivel microcontextual que ahora analizo en múltiples pasajes como aquél en el que los pastores conversan sobre la muerte y la vida ultraterrena (I, 360-370; I, 385-393) o en el diálogo entre Endymion y Peona, donde las primeras palabras de ésta (I, 505-515), expresando sus temores de que su hermano haya infringido las sencillas leyes que gobiernan el mundo arcádico, subrayan el orden global, la armonía entre los reinos vegetal y animal, humano y divino, que constituye el elemento más característico del mito de la Edad de Oro. Estas implicaciones aparecerán también cerca del final del segundo libro del poema (II, 885-899), en un momento en el que el protagonista, recapacitando sobre las maravillas que ha conocido en el mundo subterráneo, recuerda brevemente su vida entre los pastores del monte Latmos en unos versos que presentan la síntesis de cualidades que es característica de las recreaciones keatsianas del mundo griego.

La descripción de los paisajes bañados en una luz crepuscular asociadas por el lector y por Keats mismo (42) a Claude Lorrain y a otros artistas que utilizan en su pintura las posibilidades emotivas de la combinación de ciertos elementos mitológicos, iconográficos e históricos en la representación de la

naturaleza, es muy frecuente en el poema. El fragmento que cito a continuación, donde la aparición final de los peregrinos a Delfos confirma y concreta en el lector una variedad de asociaciones evocadas tenuemente a lo largo de la descripción, resulta característico de este modo de simbolización de GRECIA en el seno de un contexto reducido en Endymion y, en general, en la poesía de Keats:

And like a new-born spirit did he pass
Through the green evening quiet in the sun,
O'er many a heath, through many a woodland dun,
Through buried paths, where sleepy twilight dreams
The summer time away. One track unseams
A wooded cleft, and, far away, the blue
Of ocean fades upon him; then, anew,
He sinks adown a solitary glen,
Where there was never sound of mortal men,
Saving, perhaps, some snow-light cadences
Melting to silence, when upon the breeze
Some holy bark let forth an anthem sweet,
To cheer itself to Delphi.

(II, 70-82)

La implicación de GRECIA mediante el uso de divinidades griegas, que hemos observado ya en el poema en la mención de sus nombres mitológicos o a veces simplemente mediante formas verbales como "deities" o "divinities", funciona a veces de un modo más indirecto a través de una referencia a sus emblemas iconográficos o a sus actividades más características de acuerdo con la tradición mitológica. Este es el caso de una sección de invocaciones a Cynthia por parte de Endymion en el segundo libro, donde las Horas, las Pléyades, ninfas marinas y acompa-

ñantes de Diana aparecen evocadas de este modo, evocación apoyada aquí también por la onomástica:

O my love,
 My breath of life, where art thou? High above,
 Dancing before the morning gates of heaven?
 Or keeping watch among those starry seven,
 Old Atlas' children? Art a maid of the waters,
 One of shell-winding Triton's bright-haired daughters?
 Or art -impossible- a nymph of Dian's,
 Weaving a coronal of tender scions
 For very idleness? (II, 686-694)

La simbolización de GRECIA disminuye notablemente en los libros tercero y cuarto de Endymion. Si en el tercero el mundo submarino aparece en muchos pasajes concebido en términos mitológicos, incluyendo a Neptuno, a Anfítrite y a las Nereidas e incorporando el mito de Glauco y Escila y numerosos personajes de la tradición griega, como Circe (419 y ss.), Anfión (461) o Caronte (503), en la descripción Keats pasa del mundo vegetal de la Arcadia, muy determinado culturalmente en la tradición europea, al mundo más poéticamente lejano y fantástico de Las mil y una noches y de Vathek (1786) de William Beckford (43), que había empezado a hacer su aparición ya en el segundo libro de la composición (II, 221-239). El último libro también se apartará de las implicaciones arcádicas, como es de esperar en esta fase del desarrollo del poema, en la que la búsqueda de Endymion lo es de un mundo muy diferente, metafísicamente superior al del monte Latmos, que el propio protagonista ha abandonado. La Indian Maid apoya un exotismo que continúa la dirección

del tercer libro, aunque gran parte de las referencias egipcias y orientales que aquí aparecen vienen determinadas por la leyenda mitológica del triunfo asiático de Baco. El "leitmotiv" de la Grecia arcádica reaparece simbólicamente con la renuncia momentánea de Endymion a sus aspiraciones celestiales y con sus propuestas a la Indian Maid de una felicidad terrenal, evocadora de la Edad de Oro, como ya hemos visto más arriba:

I'll kneel to Vesta, for a flame of fire;
 And to god Phoebus, for a golden lyre;
 To Empress Dian, for a hunting spear;
 To Vesper, for a taper silver-clear,
 That I may see thy beauty through the night;
 To Flora, and a nightingale shall light
 Tame on thy finger; to the River-gods,
 And they shall bring thee taper fishing-rods
 Of gold, and lines of Naiad's long bright tress.
 Heaven shield thee for thine utter loveliness!
 The mossy footstool shall the altar be
 'Fore which I'll bend, bending, dear love, to thee:
 Those lips shall be my Delphos, and shall speak
 Laws to my footsteps, colour to my cheek,
 (IV, 701-715)

La Indian Maid se convierte aquí en el objeto de toda la sencilla piedad que aparecía en la Arcadia del comienzo del poema y la mención de las divinidades griegas, simbolizando GRECIA como en el resto de la composición y evocando oportunamente el monte Latmos en un momento en el que Endymion comprende los valores que tal mundo representa, aparece utilizada al mismo tiempo de un modo que recuerda el ingenio de los sonetis-

tas del Renacimiento al transformar a la amada en objeto de un culto religioso.

Resultaría harto repetitivo describir cada uno de los contextos de este tipo que evocan GRECIA en Endymion. Pasaré por ello a exponer a continuación algunos ejemplos representativos de la simbolización de GRECIA por medio de implicaciones que resultan funcionales a un nivel contextual más amplio antes de ocuparme de la simbolización griega del poema considerado globalmente.

El "Hymn to Pan" (I, 232-306) es, sin duda alguna, el fragmento más conocido de Endymion y tal vez una de las partes más conseguidas del poema. Es principalmente un desarrollo de las ideas de Keats sobre las cualidades mitopoéticas de la naturaleza y sobre el origen natural de la poesía que aparecían ya en "I stood tip-toe upon a little hill" y hace del dios arcádico Pan una representación de la facultad imaginativa, asociada al principio del placer, del instinto, de lo irracional valorado como suprrracional. Se enfatizan en el himno la felicidad de una vida sencilla y campestre y los valores del ideal moral del "conformarse con poco" que corresponden al tema tradicional del "beatus ille" y al mito de la Edad de Oro. Las profundidades del subconsciente emergen en el fragmento sugeridas por los escabrosos parajes descritos y por adjetivos que, como "mysterious" (268,288), "undescribèd" (285) "unknown"(302), aparecen predicados de la divinidad o de sus acciones. La sensualidad de una presunta no-sofisticación está presente en las referencias a aspectos de una vida ociosa y feliz que siempre

ha formado parte del sueño áureo. También introduce el himno la abundancia natural que todos los tratamientos del tema suelen subrayar y están presentes las abejas y la miel (253), los higos (252), el trigo (255), las fresas (257), y, naturalmente, los corderos (267), elementos todos habituales en la poesía y en la pintura de tema griego primitivista, así como la bellota (276), emblema por antonomasia de la Edad de Oro.

Es importante tener en cuenta que el himno a Pan constituye el núcleo climáctico de una progresión evocativa mucho más amplia que comienza con la procesión (v. 135 y ss) a la que me he referido ya más arriba y que continúa después del sacrificio y del himno con la descripción de las conversaciones de los pastores para terminar con el primer desmayo de Endymion (v. 395). El resultado de toda esta sección del primer libro es una presentación del monte Latmos y de la vida de la colectividad que lo habita en la que el aspecto subrayado con mayor insistencia es la dicha de los pastores. Keats crea una impresión de felicidad colectiva mediante procedimientos diversos, pero entre los que cabe señalar el uso recurrente de expresiones como "goodly company" (129), "their glee" (130), "glad" (220), "merry" (220), "bliss" (373), o "joyfully" (389) y las referencias constantes en el texto a las danzas de los pastores y al sonido de las flautas. Todo ello compone un contraste dramático con el ánimo melancólico del insatisfecho Endymion, en torno a quien se desarrollan estas escenas de gozo y alegría y el cuadro que toda esta sección compone deja en el lector completa de GRECIA recreada a través de los aspectos arcádicos

que son utilizados con mayor frecuencia en la poesía keatsiana.

El libro segundo de Endymion se ocupa principalmente, como el tercero y el último, del peregrinaje físico y del progreso espiritual del protagonista y no presenta, al nivel amplio que acabamos de observar en el primer libro, ni una simbolización de GRECIA tan abundante, ni tan ajustada a la estructura narrativa como la que aparece en aquél. Encontramos, sin embargo, una evocación de algunos de los aspectos de tal simbolización, aunque de un modo mucho menos completo, en la invocación con la que Endymion, ahora en el mundo subterráneo y añorando la frescura y la vegetación de su monte natal, se dirige a la estatua de Diana solicitando su ayuda (vv. 302-332). La diosa, asociada a los ríos y a los bosques (vv. 303-305), a los árboles (v.308) y a las ninfas (v.308), es así, como éstas últimas, una divinidad con atribuciones semejantes a las de Pan en el conocido himno del libro primero, y las cualidades con las que el texto asocia a la diosa cazadora, reforzadas mediante la mención de "zephir-boughs" (v. 318), "running springs" (v. 320), la sugerencia del baño de la divinidad (v. 325) y la presencia de otras expresiones ("freshening", v. 325; "berry-juice", v. 326; "bed of flowers", v. 330), evocan en el lector las cualidades de frescura primaveral que rodeaban la descripción del arcádico monte Latmos al comienzo del poema. De modo semejante, la descripción keatsiana de Adonis (II, 387-427), dormido entre flores y otras delicias expresadas por el poeta mediante imágenes naturales visuales y táctiles de color y de frescura, evocando las representaciones pictóricas y poéticas

habituales del tema, simboliza de algún modo un mundo que el lector reconoce como griego o cuando menos como mitológico y si la simbolización resulta aquí más vaga o indirecta, no es por ello inexistente y es precisamente este modo indirecto de evocación de significado lo que caracteriza a las relaciones simbólicas frente a las de significación propiamente dichas.

Son macrocontextualmente simbólicos de GRECIA de esta manera vaga pero funcionalmente productiva, numerosas descripciones, diálogos y episodios narrativos de Endymion. Podemos observarlo en la exposición keatsiana de sus ideas sobre el origen del propio mito del pastor y la luna (II, 827-853), generalización de su visión del origen de los mitos que presentaría un funcionamiento metonímico si la mención de Febo (v.835) no concretara la simbolización en sinécdoque de los mitos griegos. El diálogo entre Alfeo y Aretusa (II, 936-1.017) con que concluye el segundo libro constituye también una simbolización sinécdoquica de GRECIA. El río se dirige aquí a la ninfa en una "invitación al amor" prefigurativa de la que Endymion pronunciará en el último libro ante la Indian Maid y en la que aparecen subrayadas las cualidades placenteras de una vida arcádica cuya filiación helénica la propia expresión "Arcadian forests" (v. 990) explicitaría si alguna duda cupiera respecto a las asociaciones del fragmento. Los distintos sacrificios, himnos más o menos religiosos y otras invocaciones a las divinidades funcionan en la simbolización de GRECIA de este mismo modo y el himno a Neptuno (III,943-990), dios al que el tercer libro de

Endymion rinde un tributo mediocre comparado con el ofrecido a Pan en el primero, constituye en este sentido un ejemplo representativo. Finalmente cabe considerar vagamente simbólico de GRECIA el comienzo de este mismo libro a través de la cadena de relaciones que implica el ver en la democracia ateniense el parangón de la libertad y de las virtudes de los gobernantes y en las monarquías contemporáneas la esclavitud hija de la oscuridad y de la ignorancia. Las asociaciones helénicas de todo discurso referido a la libertad, que pudieran parecerle rebuscadas a un lector del presente siglo, aparecerán claramente ante cualquier lector de la obra de Shelley, por poner un ejemplo cercano desde el punto de vista de la disponibilidad bibliográfica. Estas asociaciones, raramente utilizadas por Keats, aparecen aquí, sin embargo, como resto de una influencia huntiana y de la retórica dieciochesca de las que le es muy difícil al poeta desembarazarse (44).

Si GRECIA es una presencia constante en Endymion, donde aparece evocada a todos los posibles niveles contextuales por relaciones muy diversas, de las que cabe pensar que solamente algunas hayan sido reveladas por mi análisis, tal vez resulte decepcionante observar que, considerado globalmente, el poema, en cuanto que narración del mito de Endimión, es una descomunal sinécdoque del mundo griego, pero que esta observación es todo lo que cabe decir al respecto. Resultará aquí muy necesario subrayar que la presencia de GRECIA en Endymion a través de todos los elementos que he señalado no debe hacernos pensar que la simbolización del mundo helénico es el objetivo, o para ex-

presarlo con mayor precisión, constituye la dominante (45) del poema. Endymion es una interpretación de la antigüedad griega en cuanto que incluye una GRECIA; pero naturalmente, el análisis y la descripción de la GRECIA del poema no suponen una explicación del mismo ni agotan sus complejidades. El uso por parte de Keats de unas relaciones simbólicas que las convenciones sociales o las tradiciones culturales posibilitan y hacen comprensibles, será análogo, pues, al uso de un recurso retórico o de un registro específico de la lengua poética y será obligado, como procuraré hacer más adelante, justificar funcionalmente la simbolización de GRECIA de un modo general dentro del conjunto de elementos que componen Endymion. Antes, sin embargo, procederé a una breve descripción de la GRECIA que las distintas relaciones que acabo de analizar evocan.

3- Forma y funcionamiento de GRECIA en Endymion .

Desestimando por el momento la ingenuidad epistemológica que supone el considerar que la naturaleza de un objeto es siempre la misma independientemente del punto de vista, de las circunstancias de todo tipo que se encuentran presentes en el acto de su percepción por un sujeto, podemos decir de un modo general que la GRECIA hacia la que tanto cuantitativamente como cualitativamente tienden las muy diversas direcciones evocativas de Endymion es la GRECIA arcádica, o más bien, una escenificación de ésta que el lector europeo o americano está acostumbrado a reconocer y a interpretar tras su experiencia de la pintu-

ra y de las obras literarias y en general de la red tupida de asociaciones que constituye el medio cultural al que pertenece. Este mundo arcádico, evitando típicamente el plano de los datos proporcionados por la historiografía sobre Grecia, se aleja aún más en el tiempo hacia el reino de las hipótesis, donde este símbolo suele encontrar su realidad. Como en "I stood tip-toe..." y en "Sleep and Poetry", la Arcadía de Endymion compone un escenario natural de abundancia y sensualidad idealizadas y el progreso espiritual del protagonista, entre una primavera y un otoño, como el del poema y el del propio poeta en la composición de Endymion, se ajusta simbólicamente al ciclo natural de la maduración que constituye el eje de todos los movimientos en el reino arcádico. En relación con las cualidades placenteras de esta región podemos considerar el énfasis que la GRECIA de Endymion presenta con respecto a los placeres de los sentidos y cabe subrayar en esta dirección el erotismo natural del poema. Los pastores que habitan esta GRECIA de abundancia, de salud y de placer componen una comunidad feliz, ingenua y joven que encarna la idea de una primera etapa del tiempo que agotó los recursos de dicha en la tierra y esta idea es una simbolización arquetípica de la añoranza de la infancia. Todas estas características proporcionan al reino arcádico que aparece en el poema una ejemplar armonía que hace del símbolo un modelo de orden y organicidad. La implicación de lo que a veces se ha llamado "lo dionisiaco", de lo inconsciente, de lo desconocido o misterioso, no rompe la estructura armónica de este mundo, en el que, según otra implicación del sueño de la Edad

de Oro, no es necesario "saber" para comprender intuitiva, irracionalmente, las leyes de la Arcadia, para actuar en conformidad con la sensibilidad de cada cual y ser feliz. Este énfasis en la validez de las formas intuitivas, analógicas, del conocimiento que el símbolo griego reivindica en Endymion, hace de GRECIA una representación de un mundo en el que el conocimiento simbólico es la norma: GRECIA es así símbolo del símbolo considerado generalmente como la capacidad humana de conocimiento intuitivo, involuntario, capacidad a la que Keats suele referirse en la época de su poesía temprana mediante el término "poesy" que integra tanto el mito como una epistemología mítica, el mito como modo de conocimiento; la poesía, el mundo visual de la pintura y la escultura, los paisajes gratos o pintorescos, la facultad imaginativa, y la belleza misma, todo ello se funde en esta misma categoría a la que GRECIA presta forma e identidad.

Resulta imposible establecer con precisión las fuentes de la GRECIA que aparece en Endymion. Las recreaciones griegas que Keats pudo encontrar en la poesía isabelina que leía en la época de su composición e inmediatamente anterior (46) es posiblemente uno de los orígenes y otro lo constituyen las Metamorfosis de Ovidio. Otra de las fuentes es, con seguridad casi absoluta, el Classical Dictionary de Lempriere, en el que aparecen, bajo las entradas "Endymion", "Pan", "Diana" (47) y las correspondientes a otros lugares y personajes presentes en el poema, muchos elementos que la época relacionaba con Grecia y que encontramos en Endymion. Por lo que respecta a las fuentes visuales, ya me

he referido repetidamente a las obras de Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Rubens, Salvatore Rosa y Ticiano que, unas en el original y otras conocidas por grabados (48) debieron superponerse a las imágenes extraídas por Keats de sus lecturas. Finalmente es preciso recordar que Keats visitó los mármoles del Partenón solamente algunas semanas antes de comenzar Endymion (49) y si los dos sonetos inspirados por la visita no pueden contarse entre los mejores del poeta, muestran, sin embargo, la profunda impresión que las esculturas de Fidias hubieron de ejercer sobre él y resulta inevitable asociar las escenas de la procesión hacia las celebraciones panateneas del friso a la procesión hacia el altar de Pan del primer libro del poema.

A pesar de que las implicaciones a través de las que el símbolo griego aparece evocado en Endymion son más o menos constantes, relacionadas con unas cualidades muy determinadas culturalmente por la tradición, puede observarse en esta GRECIA un cierto movimiento, una variación que no resulta de modificación alguna de las propiedades que la definen sino de las diferencias de actitud del poeta con respecto a su símbolo. Este adquiere así una dimensión dramática casi ausente por completo de la poesía de su primera publicación. Keats descubre en la composición de Endymion la naturaleza sensiblera y por ello improductiva del sentimiento melancólico respecto al pasado y, buscando el modo de hacer de GRECIA, culturalmente muy asociada a tal sentimiento desde su aparición en el siglo XVIII como tema literario, un símbolo poéticamente eficaz, desarrolla la solución que es su gran descubrimiento: la conversión del sueño

griego en una representación de la necesidad humana de aspiraciones por inalcanzables, desviadas o ilegítimas que éstas sean. GRECIA se convertirá paulatinamente en una simbolización de la capacidad de soñar, de la capacidad de ilusión, del autoengaño cuyos productos, las mentiras, son psicológicamente e incluso empíricamente, puesto que están detrás de las acciones, reales. Keats descubre en Endymion la ingenuidad del presupuesto poético que consiste en considerar más bello el placer que el sufrimiento. Esta idea, que impregnaba los poemas de la publicación de 1817, así como gran parte de Endymion mismo, desaparecerá de la poesía keatsiana posterior, en la que las sensaciones agradables dejarán de ser bellas por agradables para ser elementos combinatorios junto con aspectos negativos de la experiencia en la construcción poética. GRECIA sale, pues, de Endymion, renovada; como la poesía que simboliza, como la base teórica de la que ésta es ejemplificación, y como el poeta mismo. En la poesía de 1818 y 1819 nunca podrá ya ser hermosa una descripción del busto de Safo o una alusión al mito de Narciso (50) sino dentro de su contexto dramático, por su tensión con otros elementos de un poema.

En el funcionamiento de la GRECIA de Endymion es importante distinguir entre el mito griego que aparece como eje de la trama narrativa del poema y la GRECIA que considerada globalmente tiene un comportamiento paralelo como mito. El hecho de que esta GRECIA constituya una categoría más amplia, inclusiva del mito de Endimión, y las implicaciones mutuas entre ambas elaboraciones míticas no deben ocultar esta naturaleza de la GRECIA

que aparece en la obra ejerciendo en ella una acción organizadora y revitalizadora del mundo poético de Keats. GRECIA presenta, considerada globalmente, un comportamiento mítico característico y adquiere una especial relevancia al conformar o al ayudar a conformar las concepciones del poeta de sí mismo, del hombre, de la Historia, y de los mundos natural y espiritual.

Si el mito de GRECIA suele presentarse, y así se presenta en Endymion, asociado desde el punto de vista de su localización en el espacio a lo lejano y mal conocido aunque ampliamente aceptado como hipótesis de perfección, su relación referencial con las coordenadas temporales lo sitúan claramente en los orígenes. Uno de los motivos iniciales de la valoración de lo griego fue su asociación con el estado de naturaleza y es esta cualidad de GRECIA una de las más frecuentemente subrayadas en Endymion. Keats busca la solución a los problemas planteados por la realidad, por la experiencia (la naturaleza del hombre y del conocimiento), en los orígenes, donde cabe pensar que se encuentre: orígenes del hombre, orígenes del lenguaje y del pensamiento, orígenes del mito y de la poesía. Desde esta perspectiva, GRECIA, los griegos, la sociedad arcádica o el hombre griego de Winckelmann, constituyen, como el "salvaje" en el que los siglos XVIII y XIX mostraron tan vivo interés, una analogía simplificada de la naturaleza y de las facultades humanas. La sencillez del modelo crea en el poeta y en su lector la impresión de comprender profundos secretos de la naturaleza del hombre, impresión científicamente errónea, naturalmente, puesto que en el proceso de simplificación el modelo ha excluido la complejidad que es carac-

terística de las relaciones y fenómenos humanos. Keats y su lector no están comprendiendo los orígenes del hombre, pero están, sin embargo, compartiendo la experiencia tal vez más significativa de dar pasos hacia la objetivización de sus propias aspiraciones inconscientes de orden. El modelo arcádico resulta no solamente psíquicamente significativo, sino cultural y poéticamente también en tanto que desarrolla una de las ficciones históricas que más atractivos ha ofrecido siempre a los humanos y que es, por lo tanto, tal vez la más frecuente. De ello ofrecen evidencia las numerosas reconstrucciones hipotéticas (cabría decir poéticas) que tantos científicos, careciendo de una base experimental de la que desgraciadamente no pueden aún disponer, han elaborado de los orígenes del arte, del mito, de la poesía, del lenguaje y aún del pensamiento, y estas reconstrucciones tienen cuando menos la objetividad, la comunicabilidad, que les proporciona el sentimiento arquetípico al que obedecen.

GRECIA en la época de Keats, como antes y después y como aún hoy mismo sabe muy bien la publicidad de las empresas turísticas, compone un símbolo convencionalizado, ampliamente comprensible y, por lo tanto, no solamente utilizable por un escritor, sino muy productivo poéticamente, de una hipótesis del orden que reina en los orígenes. La armonía universal entre los reinos natural, espiritual y humano, y más importante aún, la armonía entre los hombres mismos que GRECIA simbolizaba, constituía en la época de las guerras napoleónicas, de las primeras

revoluciones industriales y de la extensión de la conciencia de un conflicto entre las clases sociales, una aspiración muy generalmente compartida. La valoración de esta hipótesis de orden fue sin duda uno de los elementos que produjeron el Neoclasicismo en las artes y dio lugar, a un nivel más amplio, a la conversión de las recreaciones de Grecia en ilustraciones de una perfección lejana en el espacio y en el tiempo, incierta, por lo tanto, pero al mismo tiempo muy real en tanto que hipótesis sobre la base del acuerdo por parte de la comunidad cultural respecto a los valores más salientes de lo comprendido por la categoría "griego". Estas implicaciones culturalmente determinadas del símbolo forman parte de un sistema valorativo en el que el fenómeno de sinonimia en muchos contextos de los adjetivos "griego" y "bello" que encontramos constantemente en la Inglaterra del Neoclasicismo resulta muy significativo. En el prólogo publicado con Endymion Keats escribió:

I hope I have not in too late a day touched
the beautiful mythology of Greece, and dul-
led its brightness; (51)

y el lector tiene la impresión de que "beautiful" es un adjetivo predicado en este contexto tanto de "mythology" como de "Greece", puesto que GRECIA guarda tan íntima relación con las ideas keatsianas respecto a la belleza, con las ideas entonces comunes sobre las categorías estéticas, que resulta difícil hablar de la una sin implicar la otra. La impresión que tiene el lector del prólogo a Endymion aparece confirmada en la carta

enviada por Keats, quien se encontraba en Oxford componiendo el tercer libro del mismo poema, a su hermana Fanny el 10 de septiembre de 1817. Tras el resumen del mito de Endimión que ya he citado, leemos la siguiente frase, en la que "beautiful" aparece dos veces, aplicado tanto a los mitos como a "Greece" en una repetición que, teniendo en cuenta las actitudes de Keats respecto a ambas cosas, resulta claramente redundante:

-but I dare say [you] have read this and
all the other beautiful Tales which have
come down from ancient times of that beautiful
Greece. (52)

La identificación de GRECIA con la belleza, categoría ésta de valor supremo en un sistema cultural en el que las preocupaciones estéticas están rápidamente ocupando el lugar del elemento religioso como fuente de valor, convierte así al poeta de Endymion en un intermediario entre la Inglaterra conflictiva de 1817 y el valor mismo, el orden, la belleza y la felicidad que sus habitantes desean. Al mismo tiempo, Endymion, encarnación mítica del poeta, es un intermediario en la obra entre la Arcadia y un mundo aún superior de valores que Keats ha intentado crear mediante el desdoblamiento del símbolo griego en dos planos. El efecto multiplicador que este desdoblamiento tiende a producir, implicando una perfección más perfecta que el ideal supremo, tiene el objetivo de hacer al poeta sacerdote no solamente de lo lejano y tal vez irrecuperable, sino de lo imposible, y el viaje iniciático de Endymion, metafórico del de Keats en la composición del poema, constituye la

experiencia de lo desconocido que le autoriza al poeta a asumir su papel sacerdotal al mismo tiempo que le aliena de quienes no comparten su misteriosa experiencia. GRECIA le proporciona a Keats también el distanciamiento que le permite escribir un poema autobiográfico, en cuanto que trata los problemas que el poeta está intentando resolver personalmente en la época de la composición de Endymion, y la naturaleza griega, mítica, lejana, del protagonista hace dramáticamente verosímiles aspectos de la narración que no hubieran podido aparecer en una obra escrita en primera persona. Desde esta perspectiva, GRECIA constituye en el poema parte fundamental de la técnica que consiste en utilizar elementos lejanos, excéntricos, para hacer referencia a lo demasiado próximo. Al mismo tiempo GRECIA conforma el material poético añadiendo o restando elementos de modo distinto que si Keats hubiera elegido otro vehículo. Así, hubiera sido difícil que el acto de composición poética adquiriera la carga religiosa que evidentemente presenta en Endymion por otro camino que por el de los cultos paganos que GRECIA implica.

Ya hemos visto más arriba cómo el principal motivo del fracaso de Endymion considerado globalmente y desde el punto de vista de su consistencia dramática proviene de la actitud contradictoria de Keats con respecto a los dos planos de su GRECIA. Keats intenta crear un mundo mejor que el mundo arcádico, la perfección de perfecciones, mediante la superposición de estos dos planos. El resultado, sin embargo, es que el poeta, in-

tentando definir la diferencia entre ambos, se ve obligado a introducir la muerte y la infelicidad en la Arcadia, minando así el plano inferior y no logrando la sobrevaloración que se proponía del superior. Paralelamente, y desde otra perspectiva, el mundo de inmortalidad y de dicha perfecta al que Endymion accederá al final del poema, empieza a ser objeto a partir del libro segundo de un sentimiento de desconfianza que el protagonista revela repetidamente (II, 142-160, y sobre todo IV, 625-658). La expresión ocasional de este pesimismo con respecto a la visión poética presenta mayor profundidad y riqueza humanas y más amplias posibilidades dramáticas que el simplismo inherente a la concepción de la poesía que el monte Latmos simboliza en Endymion. Dentro de un poema cuyo desarrollo conduce a Endymion, representación del poeta, desde el mundo arcádico, símbolo de una poesía superficial, hasta el reino de Cynthia y de la inmortalidad, que representa una poesía más valiosa y comprometida con la condición humana, la aparición de tales dudas con respecto al valor de este último reino o tipo de poesía da lugar, sin embargo, a cierta desvalorización dramática de aquello precisamente cuyo valor debiera reforzar constantemente el texto de Endymion. Lo que el poema pierde en construcción, lo ganará, por otro lado, la futura poesía keatsiana en profundidad de experiencia.

La función metapoética que GRECIA ejerce en Endymion tiene un doble comportamiento: por un lado constituye la base narrativa de un poema sobre la poesía y por otro relaciona a muy distintos niveles el poema con una hipótesis ampliamente acep-

tada de valores principalmente estéticos y, por lo tanto, poéticos. El poema potencia las implicaciones del símbolo griego como belleza, perfección y valor moral que Cynthia ejemplifica a través de cualidades análogas a las implicaciones del símbolo. Así, en la búsqueda por parte de Keats de la perfección poética, de un valor del que aún carece, puesto que se busca aquello que no se posee, el símbolo constituye una analogía de lo buscado, es una hipótesis cuya validez o invalidez será solamente descubierta en la búsqueda misma. GRECIA "es" en Endymion, de algún modo, la poesía que unifica, que ordena y comprende el universo; es lo visible que le permite al poeta entrever lo invisible y podríamos aquí hablar del platonismo implícito en una hipótesis de perfección estética relacionada simbólicamente con GRECIA. La relación será, sin embargo, corroborada o descalificada por el desarrollo de la búsqueda aunque es al símbolo a lo que ésta debe tanto su dirección como su movimiento.

El fracaso de Endymion por la superposición de dos planos narrativos y dos visiones estéticas revela y es fruto de una doble evolución del pensamiento de Keats durante la composición de la obra que es importante desde el punto de vista de este trabajo en tanto que entraña una evolución en el propio símbolo griego que estudio. Por un lado puede observarse en Endymion un movimiento cuyo punto de partida es la valoración de lo placentero asociado a tres elementos principales: la visión paradisíaca del hombre en la naturaleza, la imaginación mítica o

natural, y la poesía que expresa tales concepciones. En relación con el símbolo GRECIA utilizado por Keats, este punto de partida implica: la "Arcadia Felix", el origen natural de los mitos griegos, y las cualidades esencialmente agradables de la poesía que se ocupa de estos temas. Desde este ámbito, Endymion progresa hacia una mayor valoración de las tensiones dramáticas entre elementos positivos y negativos, entre lo convencionalmente "bello" y lo "no bello" y entre los polos de toda oposición dialéctica de este tipo. En este sentido es ilustrativo comparar dos pasajes del poema sobre el tema del sueño (I, 453-461 y IV, 537-545), de los que el primero, presentando las ideas keatsianas sobre la naturaleza deliciosa del sueño que hemos visto ya en su poesía anterior, presenta una dimensión plana de su objeto, mientras que el que aparece en el libro cuarto del poema introduce la graduación, la tensión dramática, que proporciona a los mejores poemas de Keats su profundidad característica.

La GRECIA agradable, idealizada, arcádica, símbolo en un primer momento de un mundo caracterizado por la ausencia del dolor y de todos los contratiempos de la vida londinense del siglo pasado, comienza a incluir conforme avanza la escritura de Endymion normas harto molestas para los protagonistas del poema (p. ej. II, 777-798) y, sobre todo, la desdicha del protagonista y la muerte, que se presenta en la Arcadia con el mismo dramatismo con el que hace su aparición en la conocida pintura de Nicolas Poussin.

La segunda dirección que puede observarse en Endymion es

la que, a partir de una fe en la visión poética, socava progresivamente este optimismo relativizando la realidad del mundo visionario. La naturaleza ontológicamente indiscutible de un universo poético designado vagamente por Keats durante 1816 y 1817 mediante el término "poesy" e integrado por elementos ingenuamente considerados como intrínsecamente hermosos y por nobles sentimientos e ideas, comienza a ser puesta en duda en el poema aunque Keats no podía modificar en otoño de 1817 un plan trazado en primavera y en sí muy complicado, y Endymion concluye, al menos narrativamente, con la misma fe en la realidad de los productos de la imaginación con que comenzó. El fragmento del último libro (IV, 625-658) en el que el protagonista expresa la naturaleza ficticia, fantasmal, de sus visiones de Cynthia y de sus pretensiones de inmortalidad incluye frases como las siguientes:

[let us never] be by phantoms duped
(629)

I have clung
To nothing, loved a nothing, nothing seen
Or felt but a great dream! (636-638)

y está lleno de expresiones como "cloudy phantasms" (651), "visionary seas" (653), o "airy voices" (654) que dejan muy clara la actitud del poeta con respecto al valor de al menos un plano de su símbolo. Esta visión dramática, relativa, de la imaginación poética, que será desarrollada ampliamente en las odas de 1819, en Lamia, en The Fall of Hyperion, y muy especialmente en "La Belle Dame sans Merci", poema situado allende los

límites de este trabajo, comienza a manifestarse en Endymion, en cuya composición Keats descubre por primera vez el complicado "status" ontológico de las creaciones mentales y poéticas. La GRECIA creada por Keats para simbolizar sus objetivos, poéticos y de otros tipos, empieza a perder las cualidades que la caracterizaban como entidad indiscutida, dada por supuesto, para revelar su naturaleza psicológica, su dependencia del entusiasmo del que es producto, su inconsistencia y su irrealidad. En marzo de 1818, cuando revisaba el poema para su publicación, Keats le escribió a su amigo Bailey:

every mental pursuit takes its reality and
worth from the ardour of the pursuer - being
in itself a nothing. (53)

y GRECIA comienza en Endymion a adquirir esta cualidad fantasmal que, no disminuyendo sus posibilidades simbólicas, le proporciona una dimensión nueva como vehículo de significación poética. El mundo imaginativo, visionario, de Keats, de cuyos objetivos y valores GRECIA constituye el símbolo más frecuente, se amplía así a partir de Endymion pasando a formar parte de un universo en el que caben tanto la visión como la refutación de la visión y su crítica. En lo sucesivo, la belleza no "será" GRECIA, sino la combinación significativa de la fe y de la desconfianza en GRECIA.

Keats, dueño de un sentido crítico en el que se encuentra la única explicación de su rapidísima evolución poética, sabía muy bien lo que Endymion contenía en el momento de publicarlo. El prólogo al poema describe la doble evolución que aca-

bo de exponer en términos de la transición entre la infancia y la madurez:

The imagination of a boy is healthy, and the mature imagination of a man is healthy; but there is a space of life between, in which the soul is in ferment, the character undecided, the way of life uncertain, the ambition thick-sighted; (54)

y tal vez sigan siendo éstas aún las mejores imágenes para referirse al viaje de Endymion por los distintos reinos del poema y al de Keats a través de su propia Arcadia.

NOTAS

- 1- R.Gittings(ed.): Letters of John Keats, p. 25. La edición de Gittings es una selección de las cartas de Keats. Aunque he utilizado también la edición completa en dos volúmenes de H.E. Rollins, cito de la de Gittings por tres motivos: 1º todas las cartas de Keats que me ha sido preciso citar se encuentran incluidas en la selección de Gittings; 2º esta edición, más reciente que la de Rollins, corrige algunos pequeños errores que en ella aparecían (Cf. Gittings, Letters, pp. 401-403); 3º la edición de Gittings, publicada en un volumen de bolsillo, resulta mucho más manejable que los dos volúmenes de la de Rollins.
- 1- Prólogo a Endymion, J.Stillinger (ed.): The Poems of John Keats, p. 102. Esta es la edición definitiva del texto de los poemas de Keats.
- 3- The Romantic Quest, p. 307.
- 4- Gittings: Letters, p. 27.
- 5- Gittings: John Keats, pp. 177-179; Ward, op. cit., pp. 109-110.
- 6- Los sonetos "On Receiving a Laurel Crown from Leigh Hunt" y "To the Ladies who Saw me Crowned" y la "Ode to Apollo" ("God of the golden bow..").
- 7- C.F.E. Spurgeon: Keats's Shakespeare.
- 8- Carta a Bailey, 8-10-1817, Gittings, Letters, p. 27.
- 9- E.Blunden: Shelley, A Life Story, p. 163.
- 10- Sobre el mito y su tradición en Inglaterra, véase E.S.Le Comte: Endymion in England.
- 11- I, iii, 36-43.

- 12- V, i, 109-110.
- 13- Carta escrita el 10 de septiembre de 1817. Gittings, Letters, p. 18.
- 14- Finney, op. cit., I, p. 247 y ss., apunta la posibilidad de que Keats conociera este poema, publicado en 1595 y no reeditado hasta 1859, en el rarísimo volumen que se encontraba en la biblioteca de Westminster Abbey.
- 15- R.L.Brett y A.R.Jones (eds.): 1800 Preface to the Lyrical Ballads, p. 246.
- 16- Carta escrita el 28 de septiembre de 1817: Gittings, Letters, p. 25.
- 17- Carta escrita el 28 de octubre de 1817; Gittings, Letters, p. 29.
- 18- Gittings, John Keats, p. 251.
- 19- Finney, op. cit., I, p. 291 y ss.
- 20- Los únicos defensores de una interpretación más o menos literal de Endymion son A.Ward, y sobre todo N.Ford. Vid. notas 26 y 29 de este capítulo.
- 21- Op. cit., I, p. 291 y ss.
- 22- Keats, pp. 95-96 y 103.
- 23- Op. cit., pp. 34-61.
- 24- Undercurrents of Influence in English Romantic Poetry, cap. IV.
- 25- The Consecrated Urn, pp. 116-204. Blackstone llega a ver en Endymion incluso un viaje simbólico a través de los cuatro elementos pitagóricos: al primer libro correspondería en su interpretación el fuego, al segundo tierra, al tercero agua y al cuarto aire. Si esta relación puede justificarse hasta cierto punto en los dos libros centrales, en el primero y en el último resulta poco convincente y la funcionalidad de estas relaciones dentro del poema resulta, por

otro lado, tan misteriosa como la tradición con la que Blackstone pretende asociar Endymion.

- 26- Op. cit., p. 142 y ss.
- 27- Op. cit., pp. 123-145.
- 28- John Keats, p. 168-192.
- 29- The Prefigurative Imagination of John Keats, p. 144 y ss.
- 30- Gittings, John Keats, pp. 290-291.
- 31- Vid. notas 21, 23, 23, y 24 de este capítulo y pp. 172-174 del presente trabajo.
- 32- John Keats, p. 229.
- 33- Cf. "Sleep and Poetry", vv. 155-159, y Endymion, I, 672-710; II, 274-280, 581-587 y 854-873; IV, 512-562.
- 34- Cf. "Sleep and Poetry", vv. 245-247 y 267-268.
- 35- Cf. "Sleep and Poetry", vv. 81-84.
- 36- Gittings, Letters, p. 73.
- 37- Levin, op. cit., p. 66.
- 38- A Classical Dictionary: Containing a Full Account of All the Proper Names Mentioned in Ancient Authors with Tables of Coins, Weights and Measures in among the Greeks and Romans, p. 66.
- 39- Vid. R. Jakobson: "Le langage en action", en Questions de Poétique pp. 205-217; T. Todorov: "Les sens des sons", en Poétique, XI (1972) pp. 446-459. También R. Barthes: "Proust et les noms", publicado con Le degré zéro de l'écriture, pp. 121-134.
- 40- Op. cit., pp. 148-151.
- 41- Metamorfosis, XIII, 810-837.
- 42- Op. cit., pp. 148-151.
- 43- Pettet, op. cit., p. 161.

- 44- No quiere esto decir que Keats no mantuviera durante toda su vida posiciones políticas liberales que nunca abandonó. La referencia a Wordsworth de las palabras "we hate poetry that has a palpable design upon us" en una carta a Reynolds (3-2-1818, Gittings, Letters, p. 61), ilustra la voluntad keatsiana de excluir de su poesía posterior a Endymion toda implicación moral, política o religiosa demasiado evidente, aunque a un nivel profundo la poesía keatsiana esté, naturalmente, impregnada de estas cualidades.
- 45- R. Jakobson: "La dominante", en Questions de poétique, pp. 145-148.
- 46- Finney, op. cit., I, p. 215.
- 47- A Classical Dictionary, pp. 245, 474, y 224-225 respectivamente.
- 48- Finney, op. cit., I, p. 206; Jack, op. cit., p. 152; Gittings, John Keats, p. 179.
- 49- "On Seeing the Elgin Marbles" y "To B.R. Haydon with a Sonnet written on Seeing the Elgin Marbles".
- 50- En "Sleep and Poetry", vv. 381-384, y en "I stood tip-toe upon a little hill", v. 164, respectivamente.
- 51- Stillinger, op. cit., p. 103.
- 52- Gittings, Letters, p. 18.
- 53- Gittings, Letters, p. 73.
- 54- Stillinger, op. cit., pp. 102-103.

V- "A MORE NAKED AND GRECIAN MANNER": HYPERION.

1- La crisis keatsiana de 1818.

"There is always a great charm in the openings of great Poems", escribió Keats en su copia de Paradise Lost (1). La comparación del tipo de "charm" que presentan los versos iniciales de Endymion con los del comienzo de Hyperion revela las enormes diferencias que existen entre ambos poemas:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.
(Endymion, I, 1-5)

Resulta difícil imaginar algo más alejado de la visión ingenua, ordenada, sencilla y optimista del universo que estos versos rezuman que la pintura desolada del derrotado Saturno con que comienza Hyperion:

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat grey-haired Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair:
(Hyperion, I, 1-5)

Al pasar de Endymion a Hyperion dejamos el mundo arcádico del "Poetic Romance" (así tituló Keats el primer poema)

para presenciar el trágico fin de la Edad de Oro, y no es sino natural que Hyperion presente una visión muy distinta del hombre, de la experiencia y de la poesía que aquella sobre la que Endymion estaba basado y que a su vez desarrollaba. Diez meses (noviembre 1817-septiembre 1818) separan el comienzo del nuevo poema de la conclusión del anterior y aunque Keats no compuso durante este tiempo ninguna de las obras por las que es conocido (la única excepción es, tal vez, Isabella), es durante estos meses cuando tiene lugar la rapidísima maduración en el poeta de la maestría técnica lograda en la escritura de Endymion. Hyperion es el primer fruto del "annus mirabilis" en el que Keats escribirá toda su mejor poesía y con su composición el poeta rompe un mutismo poético (si exceptuamos de nuevo Isabella y algunos poemas de circunstancia) que explican tres razones principales. En primer lugar es preciso tener en cuenta el cansancio natural tras la escritura de Endymion, terminado en circunstancias comprensiblemente extenuantes para el poeta; cansancio expresado por éste a su amigo Bailey en la forma de un deseo urgente "to dismount for a month or two" (2). Por otro lado, los diez meses que separan Hyperion de Endymion no fueron meses de ocio para Keats, quien corregía entonces el segundo de estos poemas para su publicación, escribía artículos de crítica teatral para The Champion a petición de J.H. Reynolds (3) y componía además algunos poemas de poca importancia y el ya mencionado Isabella. Además, y aunque no se ocupará a fondo este capítulo de un tema muy bien estudiado por los críticos y biógrafos de Keats (4), resulta necesario mencionar la profunda

crisis poética y personal del poeta en estos meses y de la que Hyperion es en muchos sentidos el resultado.

Ya he observado cómo incluso en un poema tan temprano como "Sleep and Poetry" la concepción de la poesía como narcótico que caracteriza las primeras obras de Keats aparecía mezclada con dudas momentáneas con respecto a su validez estética y aún moral. He señalado también en Endymion una progresiva conciencia en el poeta de esta inadecuación entre el mundo de la experiencia y el de la imaginación a pesar de que no afectaba al desarrollo general del poema la creciente desconfianza por parte de Keats en la solidez del mundo imaginativo. La idea de un universo de armonía, felicidad y belleza, construido con los momentos positivos de la experiencia como materiales, se disuelve en el pensamiento de Keats en los meses que siguen a la conclusión de Endymion y las cartas escritas a lo largo de 1818 por el poeta a J.H.Reynolds, ahora su mejor amigo, revelan la inquietud del primero ante una realidad que ha perdido súbitamente su organización y por lo tanto su sentido. La desintegración del mundo arcádico que ha estructurado la poesía de Keats hasta Endymion deja al poeta en una situación muy semejante a la de Saturno en el primer libro de Hyperion y los meses de 1818 y la propia composición de este poema ven a Keats ordenando, creando un universo nuevo sobre las ruinas del antiguo.

Podemos decir que entre el orden precario, amenazado, que presenta Endymion y el orden en ningún modo definitivo que intentará elaborar Hyperion existe una etapa en la evolución poé-

tica de Keats caracterizada negativamente por la ausencia de orden: el caos toma posesión del reino abandonado por la ley antigua y no controlado aún por una nueva ley que debe todavía estructurarse. Muchas de las cartas escritas por Keats entre marzo y mayo de 1818 revelan aspectos de esta situación. Isabella, sin embargo, el único poema de cierta importancia compuesto en esta época, aparte de tratarse de una versificación de un cuento de Boccaccio, lo que impide el libre desarrollo en el poema de los problemas poéticos y personales que Keats se plantea en estos meses, constituye en muchos sentidos una regresión en la evolución del poeta (5).

El documento más completo de la desintegración que sufre la concepción keatsiana del universo durante el invierno y el comienzo de la primavera de 1818 es sin duda alguna la epístola en verso que el 25 de marzo le escribió el poeta a su amigo Reynolds, y , aunque es en cierto modo injusto, como observa W.J. Bate (6), que estos versos, compuestos improvisadamente, aparezcan en las ediciones de la poesía de Keats junto a poemas escritos para su publicación, no ha de resultar menos adecuado el uso de una carta en verso que el de otras en prosa que he utilizado ya en este trabajo para comprender la evolución keatsiana y la "Epistle" presenta al mismo tiempo la ventaja de exponer de la manera más dramáticamente evidente la contradicción que Hyperion intentará resolver.

La "Epistle to Reynolds" empieza como un intento de proporcionarle a J.H. Reynolds, quien estaba entonces enfermo, un rato de distracción. Sin embargo, el tono inicialmente jocoso

de la carta da muy pronto entrada al confuso estado de ánimo de Keats y sus versos pasan muy pronto a ocuparse del principal objeto de su inquietud: la inadecuación entre el mundo de la experiencia y el mundo imaginativo. Keats comienza explicándole a su amigo un extraño sueño suyo de la pasada noche en el que aparecen visiones descoyuntadas, anacrónicas o incongruentes:

Things all disjointed come from North and South-
Two witch's eyes above a cherub's mouth,
Voltaire with casque and shield and habergeon,
And Alexander with his nightcap on,
Old Socrates a-tying his cravat,
And Hazlitt playing with Miss Edgeworth's cat,

(Vv. 5-10)

Lo que en un primer momento parece una broma se revela inmediatamente como la descripción de un extraño desarreglo del proceso asociativo. Los sueños, con los que la imaginación tendía a identificarse en la poesía anterior de Keats, toman a menudo la forma de pesadillas: la imaginación es tan capaz de ordenar la experiencia como de sumirla en el estado más caótico imaginable. El orden que admiramos en las obras de arte aparece ejemplificado por medio de algunas imágenes:

flowers bursting out with lusty pride
And young Aeolian harps personified,
Some, Titian colours touched into real life-

(Vv. 17-19)

y a continuación Keats presenta como nuevo ejemplo del orden imaginativo la descripción de una escena con la que empezamos a a-

sociar su poesía tras "Sleep and Poetry" y Endymion y que aparecerá de nuevo en la célebre cuarta estrofa de "Ode on a Grecian Urn":

The sacrifice goes on; the pontiff knife
Gloams in the sun, the milk-white heifer lows,
The pipes go shrilly, the libation flows;
A white sail shows above the green-head cliff,
Moves round the point, and throws her anchor stiff.
The mariners join hymn with those on land.

(Vv. 20-25)

La descripción tiene una vida, un movimiento que Keats intenta explicar con otra escena, esta vez la del cuadro de Claude Lorrain "El castillo encantado" (7):

You know the Enchanted Castle- it doth stand
Upon a rock, on the border of a lake,
Nested in trees,
(Vv. 26-28)

You know the clear lake, and the little isles,
The mountains blue, and cold near-neighbour rills,
All which elsewhere are but half animate;
There do they look alive to love and hate,
To smiles and frowns; they seem a lifted mound
Above some giant, pulsing underground.

(Vv. 35-40)

Pero si las cualidades estereotipadamente pintorescas y ensañadas de la descripción parecen a primera vista presentar una escena unificada, esta armonía superficial oculta aquí un desorden expresado por la imagen del gigante en el subsuelo y las referencias a duendes y a trasgos que aparecen a continuación:

The doors all look as if they oped themselves,
 The windows as if latched by fays and elves,
 And from them comes a silver flash of light,
 As from the westward of a summer's night;
 Or like a beauteous woman's large blue eyes
 Gone mad through olden songs and poesies-

(vv. 49-54)

El palacio que aparece en el cuadro de Claude Lorrain es un conglomerado de estilos que combina elementos arquitectónicos romanos con torres medievales y decoración paladiana. A pesar de ello, el palacio muestra la armonía que a menudo presentan los edificios construidos a lo largo de siglos. La explicación keatsiana de la historia arquitectónica de la construcción, sin embargo, convierte el edificio en una inquietante superposición de elementos semejante a la que aparecía al comienzo de su carta:

Part of the building was a chosen see,
 Built by a banished santon of Chaldee;
 The other part, two thousand years from him,
 Was built by Cuthbert de Saint Aldebrim;
 Then there's a little wing, far from the sun,
 Built by a Lapland witch turned maudlin nun;
 And many other juts of aged stone
 Founded with many a mason-devil's groan.

(vv. 41-48)

El lector pronto comprende que lo que Keats está intentando expresar en su carta es una conciencia exacerbada de la complejidad dialéctica de la experiencia que ni el cuadro de Claude Lorrain ni ninguna obra de arte pueden armonizar. Los productos de la imaginación, entendida ésta como Keats lo ha hecho hasta

ahora, son el resultado de una selección, de una abstracción de la realidad y en este proceso pierden la riqueza de matices de la experiencia que es precisamente la base de su significación, de su valor evocativo. La imaginación produce obras que o bien son caóticas, en cuyo caso nada añaden al desorden de la experiencia, o bien presentan una armonía que por desgracia la realidad no presenta y los aspectos negativos de ésta llegan incluso a contaminar el mundo imaginativo. Keats resume el problema en seis versos:

O that our dreamings all, of sleep or wake,
 Would all their colours from the sunset take,
 From something of material sublime,
 Rather than shadow our own soul's daytime
 In the dark void of night. For in the world
 We jostle-

(vv. 67-72)

En realidad se trata del antiguo problema teológico de la existencia del mal en el universo. Los productos de la imaginación, o al menos los de una imaginación concebida como Keats la ha concebido hasta 1818, evitan el mal, el desorden, el dolor, que evidentemente aparecen en la realidad no-artística; y si esto los caracteriza como pertenecientes al mundo imaginativo (un mundo imaginativo que Keats habrá de transformar en su poesía futura), estas mismas cualidades los traicionan prestándoles un aire de irre realidad al que el poeta empieza a ser cada vez más dolorosamente sensible. Keats se encuentra entre dos universos, el de su experiencia y el de la imaginación, sin poder elegir entre ellos e incapaz de reconciliarlos:

Things cannot to the will
 Be settled, but they tease us out of thought.
 Or is it that imagination brought
 Beyond its proper bound, yet still confined,
 Lost in a sort of purgatory blind,
 Cannot refer to any standard law
 Of either earth or heaven? It is a flaw
 In happiness, to see beyond our bourne-
 It forces us in summer skies to mourn:
 It spoils the singing of the nightingale.

(vv. 76-85)

La conciencia de la contradicción entre el mundo imaginativo y la experiencia le hace al poeta descubrir un inquietante desorden incluso en los aspectos aparentemente más armoniosos de la realidad. Hacia el final de su carta Keats describe en un paisaje junto al mar una disolución en elementos conflictivos semejante al anterior proceso de descomposición del cuadro de Lorrain:

Dear Reynolds, I have a mysterious tale,
 And cannot speak it. The first page I read
 Upon a lampit rock of green seaweed
 Among the breakers. 'Twas a quiet eve;
 The rocks were silent, the wide sea did weave
 An untumultuous fringe of silver foam
 Along the flat brown sand. I was at home
 And should have been most happy -but I saw
 Too far into the sea, where every maw
 The greater on the less feeds evermore.-
 But I saw too distinct into the core
 Of an eternal fierce destruction,
 And so from happiness I far was gone.

(vv. 89-98)

La pavorosa visión darwiniana de un reino natural inexorablemente regido por las leyes de la lucha por la supervivencia que aparece a continuación revela la magnitud de la crisis del poeta en estos meses y hace las diferencias entre Hyperion y su poesía anterior más comprensibles:

Still do I that most fierce destruction see-
 The shark at savage prey, the hawk at pounce,
 The gentle robin, like a pard or ounce,
 Ravening a worm.-
 (vv. 102-105)

La realidad, abandonada por la imaginación, es un infernal caos en el que no merece la pena vivir; el mundo imaginativo, desconectado de la experiencia habitual, pierde su sentido; su orden es un orden completamente irrelevante a la realidad humana y las obras artísticas se convierten en juegos de salón para el entretenimiento de los ociosos. Dejando las cosas en esta desoladora situación, Keats se despide bruscamente de su amigo adoptando de nuevo el tono del comienzo de su carta y haciendo una irónica referencia a su intención de refugiarse en un "new romance", Isabella, compuesto entre marzo y abril.

Guardándonos de cometer con Keats la injusticia y el error que supondría el emprender un análisis formal de la "Epistle to Reynolds", una carta descuidadamente versificada en la que el poeta dramatiza el proceso destructivo necesario para la construcción en el futuro de una poesía más sólidamente basada, cabe observar el cambio de actitud que muestran estos versos con respecto a las concepciones poéticas keatsianas anteriores. Los poemas de Keats escritos con anterioridad implicaban cuando no

explicitaban una idea de la belleza como suma y desarrollo de los aspectos positivos de su experiencia personal. La imaginación destilaba este mundo de belleza y armonía, cuyo valor, muy superior al de la realidad, residía precisamente en este alejamiento de la misma o cuando menos de sus aspectos dolorosos o inquietantes. Si Endymion valoraba a Cynthia (esto es, si el poeta valora la poesía, según una de las lecturas que he esbozado de Endymion) era precisamente por lo que diferenciaba a la divinidad y a su mundo del universo de insatisfacción en el que sus ausencias repetidas le dejaban. En el propio Endymion, sin embargo, Keats había empezado a mostrar ciertas dudas con respecto a la validez de un orden de belleza no más amplio sino más limitado que el ámbito de la experiencia, puesto que, basado en esta última, desdeñaba al mismo tiempo lo que en ella resultaba no solamente más abundante sino también más característico. La "Epistle to Reynolds" muestra la consumación del proceso de disociación entre ambos mundos: las leyes de la experiencia son completamente irrelevantes a un mundo imaginativo concebido en estos términos y correspondientemente las de la poesía son completamente ajenas a la experiencia. Ahora bien, si el poeta podría hacer el esfuerzo de dejar de escribir poesía, podría en cierto modo abandonar su mundo imaginativo, lo que sin duda no puede hacer es abandonar su realidad vigil, especialmente en cuanto que de su experiencia depende cualquier producto de la imaginación. La única solución al problema que Keats plantea en su carta es la que intentará desarrollar en Hyperion y en toda su poesía posterior: la reorganización de la

poesía y de las facultades poéticas con relación a la realidad como originadas en ésta y a ella destinadas. La poesía adquirirá relevancia epistimológica y será un medio de conocer, de ordenar el caos de la experiencia.

Como consecuencia de este descubrimiento, Keats, quien a partir de este momento empezará a reconstruir sus concepciones péticas, comienza a valorar el conocimiento y sus cartas de los meses siguientes muestran un deseo obsesivo de acumular saber. El 27 de abril le escribirá a Reynolds:

I have written to George for some books- shall learn Greek, and very likely Italian- and in other ways prepare myself to ask Hazlitt in about a years time the best metaphysical road I can take.- For although I take poetry to be Chief, there is something else wanting to one who passes his life among Books and thoughts on Books- I long to feast upon Homer as we have upon Shakespeare. (8)

Y el primer verso del soneto "To Homer", escrito también en abril:

Standing aloof in giant ignorance

muestra el empeño de Keats por sumirse en una realidad más sólida que el mundo imaginativo de sus poemas anteriores. Durante el verano el poeta viajará por Escocia con su amigo Charles Brown y si algo caracteriza los poemas de ocasión escritos durante el viaje es un extremo realismo que constituye un contraste notable con respecto a la poesía keatsiana anterior. A lo largo de 1818 Keats adquiere una conciencia creciente de que no

existe más belleza que la belleza posible. "Real are the dreams of gods" escribirá en Lamia (v. 127); y en su contexto esta afirmación implica otra: "pero no así los de los hombres". Para Keats, a partir de la "Epistle to Reynolds", los sueños sueños son.

Las descoyuntadas experiencias e imágenes que componen la "Epistle to Reynolds" expresan las dificultades de Keats para reconciliar el mundo imaginativo y el mundo real, que se tienden a presentar en la carta como antagónicos. Sin embargo, si el cuadro de Claude Lorrain y la visión de las rocas junto al mar se desintegran disueltos caóticamente por esta tensión, hay en la "Epistle" una escena que mantiene -o recupera- su unidad y coherencia. Se trata de los seis versos citados más arriba en los que se describe un sacrificio pagano. Junto al mar, sobre un acantilado, un sacerdote sacrifica el novillo ritual mientras los fieles entonan un himno al que se suman los tripulantes de una nave cercana a la costa. Aunque el episodio aparece precedido por una alusión a "Titian colours" (v.19) y seguido de los versos que recrean el "castillo encantado" de Lorrain, es muy improbable, como ha observado Ian Jack (9), que Keats esté recordando ninguna pintura concreta. Lo que sí parece posible es que el poeta esté desarrollando una escena a partir de distintos cuadros y grabados y la descripción se adecua, de hecho a los temas y al tratamiento usuales en Lorrain y Poussin hasta el punto, por lo menos, de no extrañarle al lector en absoluto que exista una pintura de alguno de estos artistas sobre este asunto. Diderot escribió (10) que las invenciones de Home-

ro y de Virgilio fermentan en la imaginación de los artistas. No de otro modo fermentan en la imaginación de Keats las invenciones de Ticiano, Claude Lorrain y Nicolas Poussin, dando lugar a imágenes y escenas recurrentes en su poesía.

La coherencia de la descripción keatsiana del sacrificio nada le debe a un respeto supersticioso respecto a este tipo de escenas por parte del poeta: a que éste le haya perdonado a GRECIA el detallado análisis de elementos conflictivos descubiertos por su imaginación hipersensibilizada que desintegra la armonía aparente de otros momentos de la epístola. De hecho la mirada de Keats advierte aquí el brillo del sol en el cuchillo sagrado y muge lastimeramente el novillo herido por el filo reluciente. Sin embargo, la escena de muerte, de destrucción, adquiere su significado en el himno, en la experiencia compartida no solamente por los adoradores presentes en el lugar del sacrificio, sino también por los marineros que siguen a distancia el rito participando en él, implicados en esta comunidad de la adoración. La armonía que presenta la escena no es la armonía de una visión que no alcanza a ver las contradicciones que la subyacen. Aquí la imaginación ha organizado las fuerzas del conflicto, ha controlado el caos proporcionándole un sentido y la breve descripción presenta la integridad de lo completo: el lector comprende la escena de un modo que las otras imágenes de la "Epistle to Reynolds" no admiten.

No cabe la menor duda respecto a la naturaleza griega, esto es, a su integración en GRECIA, del sacrificio que aparece en la carta de Keats. Si los propios elementos que componen la

descripción no fueran suficientes, bastaría observar el parentesco de esta escena con otras de la poesía keatsiana. Su relación con el sacrificio de la "Ode on a Grecian Urn", donde la índole griega del mismo aparece explicitada, ha sido observada por numerosos críticos (11) y son evidentes también las semejanzas con el sacrificio a Pan que tiene lugar en el primer libro de Endymion. La relación que al parecer ningún autor ha advertido es la que existe entre los marineros que en la "Epistle" se suman desde el mar a la ceremonia pagana y la breve alusión a los peregrinos a Delfos del segundo libro de Endymion, donde

upon the breeze,
Some holy bark let forth an anthem sweet,
To cheer itself to Delphi.
(II, 80-82)

GRECIA simboliza, pues, todavía, incluso en la angustiosa crisis que atraviesa la poesía de Keats, el orden que ni la realidad ni una imaginación que ha revelado súbitamente su impotencia constitutiva pueden proveer y que el poeta necesita urgentemente. El símbolo del orden ha asumido la fragmentación, el conflicto, y ha creado un orden infinitamente más amplio y complejo que le proporcionará al poeta la pauta para la nueva organización de su experiencia. Los procesos y las facultades que han reconstruido el símbolo asumirán ahora el papel creativo una vez ha descubierto Keats en ellos el único poder capaz de hacer el universo de nuevo significativo, bello, verdadero.

Entre Endymion y la "Epistle to Reynolds" advertimos el

tránsito de una concepción armónica y simplificada del universo a una visión conflictiva de la realidad, que constituye el primer paso hacia una poesía más profundamente comprensiva de la experiencia humana. La fe ciega del poeta en la imaginación concebida como la facultad constructora de una realidad diferente, superior a la experiencia, que veíamos en la poesía anterior de Keats, se convierte ahora en desconfianza y en su lugar las únicas facultades poéticas, llámense o no imaginación, son las que posibilitan la organización, la comprensión, de una realidad de otro modo inexplicable. "Things [...] tease us out of thought" ("Epistle", 76-77): el universo es el caos y el ejercicio de la poesía, si algún objeto tiene, es el de reconciliar al poeta y a su lector con este universo, comprender el caos que deja así de ser caótico para transformarse en orden, en belleza.

A partir de la "Epistle to Reynolds" vemos a Keats superando, a través de una nueva sistematización de su experiencia, el profundo conflicto poético y personal que la carta expresa. El soneto "To Homer", escrito en primavera, presenta una nueva confianza en sus capacidades para hacer la realidad significativa. Como el célebre "On First Looking into Chapman's Homer", compuesto un año y medio antes, este poema expresa de nuevo la relación entre Homero y Keats en términos geográficos: el poeta se imagina ante un espacio inmenso, esta vez el mar. La relación geográfica entre ambos poetas se convierte a partir del segundo cuarteto en otro tipo de relación: la que vincula al admirador -Keats- a lo admirado: la "triple sight in blindness

keen" del griego. A pesar de lo que en principio podría sugerir la referencia a la visión de un ciego, nada tiene esta visión homérica en común con la imaginación soñadora de mundos ideales que hemos visto en la poesía keatsiana de 1816 y 1817. Deja muy claro esto el primer verso del soneto, que cito de nuevo:

Standing aloof in giant ignorance

La distancia que separa a ambos poetas es una metáfora de la diferencia entre la sabiduría del antiguo y la "giant ignorance" del moderno. Homero ha llevado a cabo la unificación de la experiencia que es el objetivo de la poesía y esta tarea es la que Keats tiene ante sí. Algo muy semejante aparece expresado en el fragmento de una "Ode to May", compuesto el primer día de mayo de 1818, y que transcribo a continuación.

Mother of Hermes! and still youthful Maia!
 May I sing to thee
 As thou wast hymnèd on the shores of Baiae?
 Or may I woo thee
 In earlier Sicilian? or thy smiles
 Seek as they once were sought, in Grecian isles,
 By bards who died content on pleasant sward,
 Leaving great verse unto a little clan?
 O, give me their old vigour, and unheard
 Save of the quiet primrose, and the span
 Of Heaven and few ears,
 Rounded by thee, my song should die away
 Content as theirs,
 Rich in the simple worship of a day.

La nostálgica recreación de un mundo griego unificado, comprendido por sus poetas (Keats está pensando claramente en

Homero otra vez) trasciende su caduco esplendor: "give me their old vigour". El poeta desea de la analogía de orden que ha construido los poderes necesarios para desarrollar efectivamente la unificación de su propia experiencia, del mundo de su "little clan" y la dramatización misma de sus aspiraciones de orden que es el fragmento consigue precisamente lo que pretende: la "Ode to May" sugiere en el lector la integridad, la consumación, que ha llevado a C.L. Finney (12) a considerarla una composición terminada aún en contra de la opinión explícita del poeta (13).

La experiencia de GRECIA es a partir de la carta a Reynolds la porción de realidad armoniosa a imagen de la cual el poeta habrá de reconstruir el universo de sus sensaciones e ideas. Aunque Keats compondrá también algunos poemas de tema o ambientación medieval, siguiendo una de las tendencias del gusto contemporáneo, no presenta el medievo en su poesía la función unificadora que posee su GRECIA como analogía de un orden capaz de convertir en belleza una realidad desordenada e incongruente. Los poemas medievales de Keats son, como textos, independientes, naturalmente, de otros poemas; pero son los poemas que desarrollan el símbolo GRECIA los centrales a la evolución keatsiana y los otros poemas son posibles sólo paralelamente a la evolución del símbolo. Podemos decir de los poemas keatsianos de tema medieval que son sincrónica y estéticamente autónomos, completos, pero diacrónica y psicológicamente dependientes de la evolución de GRECIA como símbolo de orden en el sistema ideológico keatsiano y no al contrario. El medievo cumple en la poesía de Keats una función esencialmente decorativa; com-

pone un marco de relaciones característicamente centrífugas que imposibilitan por naturaleza no su uso simbólico, que presenta de hecho una gran riqueza tanto en "La Belle Dame sans Merci" como en The Eve of St. Agnes, sino su conversión en un símbolo central en el universo del poema, en un símbolo aglutinador, en una medida valorativa de la realidad.

Al contrario de la GRECIA que aparecía en "I stood tip-toe upon a little hill", en "Sleep and Poetry" y en Endymion, la GRECIA que a partir de 1818 Keats empieza a concebir poéticamente es una GRECIA mucho más verosímil, más consistente, no dispersa en una infinidad de imágenes, sensaciones e ideas, sino fundida en un organismo en el que los valores subrayados son la cohesión y la vinculación a la experiencia. El símbolo enfatizará al mismo tiempo su propio valor simbólico sugiriendo en su contexto las relaciones que lo ligan al poeta y al lector. GRECIA se presentará como un discurso entrecomillado que el lector no podrá ya interpretar literalmente como la expresión de sentimientos de añoranza con respecto al pasado, sino que deberá entender como un utensilio puesto a su disposición por el poeta para la comprensión del presente; para la organización del caos y de la frustración de los que la añoranza sentimental de Grecia es hija. A partir de 1818 Keats verá la Edad de Oro en el futuro, o más precisamente, detrás del poema. Con su creación, el poeta construye, con el caos como materia, un orden mucho más consistente que aquél del que soñamos proceder: Grecia deja de ser parte del pasado para convertirse en futuro y

aún futuro inminente. Hyperion será el primer gran intento de Keats de construir este futuro sobre los cimientos de sus nuevas concepciones poéticas. Será también su gran fracaso, pero la magnitud de la empresa resulta bien visible en la proporción misma de sus ruinas.

2- Hyperion : descripción general.

Resulta comprensible la impaciencia de los estudios formales de la poesía de Keats con respecto a Hyperion, poema fragmentario que presenta, por lo tanto, problemas análogos de lectura e interpretación a los que acompañan a tantas composiciones inconclusas publicadas en la primera mitad del siglo XIX (14). Toda lectura de Hyperion contiene forzosamente hipótesis sobre las partes nunca escritas del poema y la capacidad de estas hipótesis para explicar lo que sí fue escrito del mismo constituye el único criterio de su verificación. El investigador se encuentra analizando no un poema sino el poema que a juzgar por el fragmento existente, Keats estaba intentando componer y la relación entre Hyperion y el aún más fragmentario The Fall of Hyperion, lejos de solucionar dificultades, complica doblemente la situación. El poema constituye un intento por parte de Keats de elaborar una síntesis de todos los problemas epistemológicos, morales y estéticos planteados desde la escritura de Endymion y a lo largo del año conflictivo de 1818. Desde el invierno de 1817 Keats tenía la intención de desarrollar su próxima gran composición en torno a la figura de Apolo y así

lo anunciaba en un verso del último libro de Endymion :

Thy lute-voiced brother will I sing ere long(IV,774)

En enero el proyecto había empezado a tomar forma, centrándose en el mito de la caída de los titanes, como lo demuestra la carta escrita por el poeta a Benjamin Robert Haydon sobre la sugerencia de sus editores de que el pintor diseñara un frontispicio para Endymion:

... it woult be as well to wait for a choice
out of "Hyperion" -when that Poem is done
there will be a wide range for you- in Endymion
I think you may have many bits of the deep and
sentimental cast- the nature of "Hyperion" will
lead me to treat it in a more naked and grecian
Manner- and the march of passion and endeavour
will be undeviating- and one great contrast
between them will be- that the Hero of the writ-
ten being mortal is led on, like Buonaparte, by
circumstance, whereas the Apollo in Hyperion
being a fore-seeing God will shape his actions
like one (15).

Las cartas escritas por Keats en 1818 dejan claro que durante este año el poeta estaba estudiando la poesía de Milton y la de Wordsworth, resolviendo dificultades poéticas y personales y adquiriendo los conocimientos y la seguridad necesarios para la composición de Hyperion, y todo parece sugerir un plan de preparación para el poema en el que incluso el viaje a Escocia durante el verano se organiza adecuadamente. Sin embargo, y a pesar de esta preparación previa, Hyperion fue compuesto en las circunstancias menos apropiadas imaginables. Keats lo

comenzó en septiembre de 1818, cuando a su vuelta de Escocia encontró a su hermano Tom gravemente enfermo de la tuberculosis de la que fallecería dos meses después sin haber cumplido los diecinueve años. Durante estos meses, mientras cuidaba a su hermano, Keats escribió todo el fragmento de Hyperion o cuando menos su mayor parte (16) y la tensión que precipitó el comienzo del poema y en la que se desarrolló su composición aparece reflejada en una carta del poeta a su amigo Charles Dilke:

I wish I could say Tom was any better; His identity presses upon me so all day that I am obliged to go out -and although I intended to have given some time to study alone I am obliged to write, and plunge into abstract images to ease myself of his countenance his voice and feebleness - so that I live now in a continual fever -it must be poisonous to life although I feel well. Imagine "the hateful siege of contraries". (17)

El fragmento de Hyperion consiste en 883 versos, de los cuales la mayor parte corresponde a un tipo extraordinariamente semejante al de los, decasílabos utilizados por Milton en Paradise Lost. El conjunto de estos versos está característicamente dividido en "books", de los que Keats compuso dos completos y algo menos de la mitad de un tercero a juzgar por la extensión de los dos primeros. Tanto la versificación del fragmento como la organización general de la obra es en muchos aspectos el resultado de la maduración de Keats durante 1818 y de su cuidadoso estudio de Paradise Lost durante el otoño y el in-

vierno de 1817 y la propia dicción de Hyperion presenta ecos miltonianos a los que Keats atribuirá más adelante su insatisfacción con el poema (18). La composición, a pesar de constituir un fragmento y no obstante ciertas discontinuidades que presenta lo que Keats compuso del tercer libro, muestra en versificación, en organización y en la adecuación de sus imágenes al propósito de la obra, una profunda cohesión que permite al crítico referirse a Endymion como al último poema juvenil y ver en Hyperion el poema con el que el "annus mirabilis" de la madurez keatsiana se inaugura.

El tema de Hyperion es la caída de los antiguos dioses y el fin de la Edad de Oro. Frente a Endymion, que como solución al conflicto entre el hombre y la realidad propugnaba la ascensión del individuo a un mundo superior de inmortalidad, de felicidad y de poesía, Hyperion intenta, a través del mito del advenimiento del orden olímpico tras la caída de los titanes, reconciliar al hombre con el cosmos. Su tema es colectivo, universal, objetivo: la síntesis que Keats intenta aquí elaborar persigue la adecuación al único universo posible de la Humanidad entera considerada en toda su vertiginosa amplitud histórica. El objetivo de Keats era claramente más difícil aún que el de Milton en Paradise Lost, el poema más ambicioso compuesto jamás en lengua inglesa y en muchos sentidos el modelo seguido por Hyperion. La empresa de Milton había consistido en proporcionar una soberbia forma poética a un universo social, moral y culturalmente unificado. La de Keats pretendía llevar a cabo esta hazaña y además lograr la unificación misma de su

realidad, de un mundo infinitamente más complejo y diversificado que la Inglaterra de 1650. Teniendo en cuenta las proporciones del empeño keatsiano en Hypérion y las circunstancias de la composición del poema, el fracaso se revela poco menos que inevitable; y Keats tenía entonces veintitrés años .

Con ritmo épico característico Hyperion sitúa al lector desde el propio comienzo en el centro del conflicto. Una revolución cósmica ha tenido lugar arrancando a Saturno del trono que ocupa ahora la nueva dinastía de dioses olímpicos. Encontramos a Saturno en el fondo de un valle sombrío en el que todo respira la atmósfera fúnebre y desolada del silencio que ha sucedido a la derrota. El tiempo se ha detenido en torno al destronado titán en el lugar que no conoce ya "the healthy breath of morn" y la sensación de ruina, de hundimiento y de desolación es abrumadora:

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat grey-haired Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair:
Forest on forest hung above his head
Like cloud on cloud. No stir of air was there,
Not so much life as on a summer's day
Robs not one light seed from the feathered grass,
But where the dead leaf fell, there did it rest.
A stream went voiceless by, still deadened more
By reason of his fallen divinity
Spreading a shade: the Naiad 'mid her reeds
Pressed her cold finger closer to her lips.

(I, 1-14. El subrayado es mío.)

La actitud del poeta, la de la náyade entre los juncos y la de Thea, que aparece a continuación, es de un profundo respeto inspirado por el dolor y la desgracia. Con la presencia de Thea la colosal figura de Saturno, semejante hasta ahora a una estatua esculpida en el mármol de un panteón, adquiere paulatinamente cierta vida y la descripción del rostro de la titánida comienza a prestarle cualidades humanas a la catástrofe sin alterar por ello sus gigantescas dimensiones:

But O! how unlike marble was that face,
How beautiful, if sorrow had not made
Sorrow more beautiful than Beauty's self.
There was a listening fear in her regard,
As if calamity had but begun;
As if the vanward clouds of evil days
Had spent their malice, and the sullen rear
Was with its storèd thunder labouring up.

(I, vv.34-41)

Las dos figuras, humanizadas hasta el punto de poder hablar pero no más, son descritas en términos explícitamente escultóricos:

And still these two were postured motionless,
Like natural sculpture in cathedral cavern:
The frozen God still couchant on the earth,
And the sad Goddess weeping at his feet:

(I, vv. 85-88)

Thea abre lo que resulta inadecuado designar como un diálogo dirigiendo su consuelo más que a Saturno, a sí misma, al universo entero y al lector. Hyperion desarrolla desde su comienzo cualidades dramáticas que no presentaban los anteriores poe-

mas de Keats. Más de la mitad de los versos de los dos primeros libros consisten en diálogo y la identidad de cada personaje se desarrolla a través de sus propias palabras y movimientos más que mediante la descripción. Ésta tiende a conformar simplemente un marco adecuado a los diálogos. El eco de las palabras de Thea parece perderse en el silencio. Sin embargo tiene un resultado:

...at length old Saturn lifted up
His faded eyes, and saw his kingdom gone,
And all the gloom and sorrow of the place,
And that fair kneeling Goddess; and then spake,
(I, vv. 89-92)

El de los ojos del titán es el primer movimiento de la gigantesca figura hasta ahora inmóvil y como muerta. La voz de la titánida despierta en Saturno las esperanzas de restablecer el orden arruinado, y si las palabras de éste comienzan como un discurso de la desesperación, poco a poco se van inflamando hasta convertirse en una visión de acción y de victoria:

Yes, there must be a golden victory;
There must be Gods thrown down, and trumpets blown
Of triumph calm,
(I, 126-128)

El titán se pone en pie, súbitamente enardecido por sus propias esperanzas, y su voz orgullosa llega hasta el Olimpo:

"But cannot I create?
Cannot I form? Cannot I fashion forth
Another world, another universe,
To overbear and crumble this to naught?
Where is another Chaos? Where?"- That word

Found way unto Olympus, and made quake
The rebel three.

(I, 141-147)

También Thea se incorpora y marchan ambos por unos parajes desolados hacia el lugar donde los demás titanes destronados ocultan su derrota.

El primer libro del poema deja aquí a Saturno y a Thea alimentando expectativas de victoria para ascender a continuación hasta el palacio de Hyperion. Sólo él entre todos los titanes no ha sido aún vencido:

Blazing Hyperion on his orbèd fire
Still sat, still snuffed the incense, teeming up
From man to the sun's God -yet unsecure:

(I, 166-168)

Su propia inseguridad le hace a Hyperion recorrer las salas de su palacio, el palacio de la luz, con inquieto nerviosismo. En su ira, el dios primordial del sol llega a disponer un amanecer intempestivo:

he fled
To the eastern gates, and full six dewy hours
Before the dawn in season due should blush,
He breathed fierce breath against the sleepy portals,
Cleared them of heavy vapours, burst them wide
Suddenly on the ocean's chilly streams.

(I, 263-268)

Sin embargo, y aunque Hyperion aún conserve su poder, hasta los dioses primitivos están sometidos a un orden superior de las cosas:

still the dazzling globe maintained eclipse,
 Awaiting for Hyperion's command.
 Fain would he have commanded, fain took throne
 And bid the day begin, if but for change.
 He might not. -No, though a primeval God:
 The sacred seasons might not be disturbed.
 (I, 288-293)

the bright Titan, frenzied with new woes,
 Unused to bend, by hard compulsion bent
 His spirit to the sorrow of the time;
 (I, 299-301)

Frustrada su intención de afirmarse frente al cosmos,
 Hyperion oye la voz de su padre, Coelus, llena de compasión
 y ternura: Hyperion, como los demás hijos del cielo y la tie-
 rra, está perdiendo su divinidad por su propio abandono al te-
 mor y a la ira, pasiones impropias de los dioses, y no es me-
 diante estos arrebatos como Saturno puede ser devuelto a su an-
 tigo trono y como puede el orden primitivo ser restablecido.

Be thou therefore in the van .
 Of circumstance; yea, seize the arrow's barb
 Before the tense string murmur. -To the earth!
 (I, 343-345)

Quedando Coelus al cuidado del sol y de las brillantes estre-
 llas en su ausencia, Hyperion se dispone a reunirse con el res-
 to de los titanes. El dios del sol se precipita en la noche y
 el primer libro del poema termina volviendo a la profunda os-
 curidad con la que ha comenzado.

El segundo libro conduce al lector a un mundo de formas
 arcaicas y descomunales, al caos de un escenario adecuado al

al encuentro de los titanes. Thea y Saturno no han llegado todavía al lugar de reunión, donde las colosales figuras se confunden con los descoyuntados fragmentos de roca; el lugar

where no insulting light
Could glimmer on their tears;
(II, 5-6)

Los titanes son presentados mediante imágenes relativas a los procesos naturales más alejados de la experiencia humana: los del reino minaral, lo que mantiene las implicaciones de inorganicidad, de falta de vida, que el primer libro había introducido. Estos procesos enfatizan al mismo tiempo las proporciones colosales del hundimiento del orden antiguo y la naturaleza caótica del universo tras el conflicto. Así, Enceladus, el antiguo dios relacionado con los volcanes y la cólera, aparece "hurling mountains" (II,70) y en los treinta y cinco versos iniciales del segundo libro encontramos referencias a la roca o al metal explícitas en nueve ocasiones además de las numerosas asociaciones más complejas sugeridas por otros procedimientos, como las evocaciones despertadas por la referencia al sonido de torrentes o a prisiones y cadenas.

La llegada de Saturno sacude a los dioses destronados y abre el consejo de los titanes el discurso del propio dios primordial. En él, el titán vacila, como Lear, entre el furor de la arenga con la que llama a los dioses a presentar batalla y el desaliento y la resignación. Saturno no comprende la nueva situación, el hundimiento de su ley, y no es capaz de decidir o de actuar. Se dirige finalmente a Oceanus, en cuyo rostro ha ad-

vertido el consuelo proporcionado por la meditación: "Give us help!" (II, 166). La respuesta de Oceanus, en la que algunos autores han visto el centro en torno al que se organiza el poema (18), constituye un pobre consuelo para los titanes. Su lección es la de la resignación ante la inevitabilidad de los acontecimientos. Del mismo modo en que el cielo y la tierra constituyeron un orden superior al caos y el universo de los titanes algo aún más bello que el cielo y la tierra, así los dioses olímpicos representan una nueva etapa en el constante perfeccionamiento del cosmos y los titanes deben aceptar su superioridad:

for to bear all naked truths,
And to envisage circumstance, all calm,
That is the top of sovereignty.

(II, 203-205)

El propio Oceanus está admirado por la hermosura del nuevo dios de los mares que le ha sucedido. La titánida Clymene pasa entonces a describir la belleza de la música de Apolo, que ha escuchado junto al mar, y Enceladus toma la palabra a continuación, enfurecido contra la actitud de "the overwise or [...] the overfoolish" (II, 309-310) y para dar nuevo ímpetu a las esperanzas de los titanes:

"... the wingèd thing,
Victory, might be lost or might be won,
And be ye mindful that Hyperion,
Our brightest brother, still is undisgraced-
Hyperion, lo! his radiance is here!"

(II, 341-345)

La llegada de Hyperion ilumina la escena alimentando la confian-

za de los titanes y el libro segundo termina con los ecos del saludo que los dioses dirigen al dios primordial del sol: "Saturn!" y con la respuesta de éste al saludo de los titanes: "Saturn!".

El tercer libro de Hyperion, tras una poco convincente invocación a las musas para que dejen a los titanes "to their woes" (III, 3), pasa a presentar a Apolo en un lugar muy diferente de los desolados peñascos entre los que transcurría la acción de los dos primeros libros. Se trata de la isla de Delos "in the morning twilight" (III, 33) y aquí tiene lugar el encuentro de Apolo con Mnemosyne. Este encuentro intenta dramatizar el paso de la ignorancia al conocimiento supremo en la divinización de Apolo. La mirada de Mnemosyne, en la que se reflejan

Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroyings,

(III, 114-116)

comprende la historia entera del universo, a través de cuya interpretación Apolo se diviniza: "Knowledge enormous makes a God of me" (III, 113). El episodio de la divinización de Apolo, con el que Hyperion se interrumpe bruscamente es comunmente considerado por la crítica keatsiana como una grave tacha incluso en este poema fragmentario y en general el incompleto libro tercero constituye en muchos sentidos un paso atrás en la evolución estilística de Keats hasta la dicción y la versificación características de sus poemas más inmaduros. Un crítico (19) ha encontrado en ello evidencia para sostener que los dos libros pri-

meros del poema fueron compuestos con anterioridad a la muerte del hermano del poeta, ocurrida el día 1 de diciembre de 1818, y que el fragmento del tercero no es sino un apresurado esbozo que Keats tenía intención de desarrollar en otro momento. El anticlímax que constituye el tercer libro con respecto a los dos primeros pudiera tener, por otro lado, una función orgánica con respecto a las partes no escritas del poema, aunque todo parece indicar que es precisamente la divinización de Apolo el eje en torno al que Hyperion se organiza y los cambios y discontinuidades que el tercer libro presenta con respecto a los anteriores pueden deberse tanto a la inestabilidad psíquica del poeta tras el fallecimiento de su hermano, como a la diferente clase de realidades que este libro intenta simbolizar, y, más probablemente, a una combinación de ambas circunstancias con la posibilidad señalada por W.J. Bate de que el libro no sea sino un esquema publicado con los dos primeros para dar a éstos su sentido.

A pesar de la naturaleza fragmentaria de Hyperion, la comparación del poema con Endymion revela en el primero una estructura infinitamente más sólida y unificada que nos hace pensar en la comparación de ambas obras por el propio Keats:

...in Endymion I think you may have many bits
of the deep and sentimental cast -the nature
of "Hyperion" will lead me to treat it in a
more naked and grecian Manner -and the march
of passion and endeavour will be undeviating- (20)

Hyperion avanza de modo verdaderamente "undeviating" en compara-

ción con el laberinto que atraviesa el lector de Endymion. La arquitectura del nuevo poema es más transparente y la complejidad de sus matices no está conseguida mediante la acumulación de los elementos sino mediante el tejido de numerosas relaciones entre los mismos, lo que proporciona a Hyperion una cohesión que el anterior poema no podía presentar. La obra, o lo que de ella Keats llegó a escribir, consta de cuatro cuadros en muchos sentidos semejantes a escenas dramáticas, en cada uno de los cuales la dicción, las imágenes, la versificación y la estructura simbólica se funden íntimamente para crear una unidad completa. Estas cuatro unidades se organizan a su vez en un superior orden de relaciones del que los dos primeros libros constituyen uno y el tercero otro de los dos polos entre los que cabe distinguir una multitud de tensiones equilibradas.

La maestría con que Keats adopta en los dos primeros libros de Hyperion la norma estilística de Paradise Lost (21) ha sido, como la capacidad keatsiana para componer sonetos shakespearianos doscientos años después de Shakespeare, objeto de la admiración de todos los estudiosos de su poesía. Keats es el más ilustre representante en la poesía inglesa del historicismo cultural característico de los primeros años del siglo XIX. Con análoga precisión arqueológica, la arquitectura inglesa de estos años había conseguido finalmente, tras una etapa de preparación, asimilar y utilizar los estilos arquitectónicos griegos como empezaría muy pronto a hacerlo con la arquitectura medieval y con todos los estilos de las más diversas épocas y procedencias. Para conseguir las cualidades miltonianas de los dos

primeros libros de Hyperion era necesario no solamente el peculiar talento de un poeta como Keats, sino también el punto de vista con respecto a la tradición que sólo los comienzos del siglo XIX hacían posible.

El modelo épico adoptado por Keats en la presentación de la tragedia de los titanes se combina con una admirable concepción del mundo natural en términos de claroscuro y los dos primeros libros del fragmento sorprenden al lector por la ausencia en ellos del colorido habitual en la poesía keatsiana. Los abruptos riscos y precipicios que componen el paisaje aparecen totalmente desprovistos de vegetación y las figuras mismas de los titanes, presentadas mediante imágenes inorgánicas, pétreas o escultóricas, apenas resultan discernibles entre las rocas y peñascos que las rodean. La atmósfera de silencio, de derrota, de inmovilidad y de muerte que rezuman constantemente los dos primeros libros de Hyperion es el resultado del juego de todos los elementos estilísticos que los componen y aparece sintetizada en la oscuridad con la que comienza y termina el primero de ellos. Frente a este cosmos de rigidez, de frío y de tinieblas (la propia descripción del palacio de Hyperion, divinidad del sol, de la luz, presenta imágenes de oscuridad con las que el poema expresa la inestabilidad del antiguo orden solar (22)), de formas arcaicas gigantescas y de poderes correspondientemente desproporcionados desatados en pasiones incontroladas, el tercer libro ofrece, con su paisaje "delicado", con sus imágenes de luz, de color y de sonido, y con sus alusiones táctiles y olfativas, con su descripción del joven y ágil Apolo y

y con la propia dicción y versificación en que el libro se desarrolla, el contraste más pronunciado que Hyperion presenta.

La disposición polarizada de los elementos de Hyperion deja ver claramente bajo la aparente sencillez narrativa del poema una arquitectura más compleja en la que la tensión principal es este contraste entre el orden arcaico de los titanes y un orden nuevo, mejor adaptado al universo por ser más consciente de sus limitaciones, del dolor y del transcurso del tiempo. Este nuevo orden, presentado en el poema por medio de la comprensión por parte de Apolo del pasado, representación del conjunto de la experiencia humana, resulta así mucho más capaz de superar la confrontación con la realidad y de combatir, por lo tanto, el sufrimiento. La tensión entre los dos órdenes, entre un orden arcaico destruido y un nuevo orden superior en vísperas de constituirse, entre un mundo de formas descomunales y un mundo de proporciones humanas, entre la desolación de unos parajes inhóspitos y las bendiciones de las costas mediterráneas, aparece subrayada también por las imágenes que, enfatizando en los dos primeros libros cualidades escultóricas o arquitectónicas de grandes masas, tienden en el tercero a destacar sutiles matices un tanto convencionalizados de color y de forma en términos de lo agradable. A la solemnidad épica del verso miltoniano que domina los libros iniciales de Hyperion, el libro tercero opone las cualidades que caracterizaban los versos tempranos de Keats y la diátesis misma le recuerda aquí al lector los "clichés" que hemos visto en los primeros poemas keatsianos (23).

Pese a las cualidades de discontinuidad estilística, de in-

satisfactoriedad en cuanto a sus líneas generales, que la crítica ha encontrado en el tercer libro de Hyperion, resulta evidente que Keats estaba intentando al componerlo crear el mayor contraste posible con respecto a los libros que lo precedían. El recién divinizado Apolo pretende representar una síntesis de todas las contradicciones planteadas por la pérdida de los titanes de su divinidad y la impotencia de éstos frente a una realidad caótica que son incapaces de comprender. Para organizar su poema sobre una tensión dramáticamente evidente, Keats construye a Apolo no diferente de los titanes sino opuesto a ellos y hace al dios encarnación del ideal de belleza por oposición a la concepción de lo sublime que los titanes representan.

Subordinada a esta tensión central del poema, Hyperion presenta otro juego de volúmenes: los 748 versos que presentan la situación de los titanes tras su destronamiento, ocupados en la expresión de una gigantesca catástrofe y de un dolor ilimitado mediante una gran concentración de imágenes en las que las asociaciones con el frío, la roca, el silencio, las tinieblas y la muerte deben repetirse con insistencia para lograr su efecto, resultarían en una gran monotonía si compusieran un bloque único. Ello restaría gran parte de su efectividad a los dos libros primeros del fragmento. La disposición que Keats utiliza en estos dos libros, sin embargo, es mucho más artística y cada uno de ellos presenta precisamente en el punto en el que la acumulación de nuevos materiales semejantes comenzaría a resultar sobrecargada, una interrupción que consiste en ambos casos y entre otras cosas en un cambio de lugar: en el pri-

mer libro el poeta pasa a describir el palacio de Hyperion, donde el titán, el único que conserva aún su poder, está de un modo simbólicamente evidente perdiendo su divinidad con su cólera, su temor y su incertidumbre. En el segundo libro el cambio, introducido por la descripción de Clymene de los sonidos de la lira de Apolo, resulta superficialmente suavizado por el hecho de tratarse de un fragmento de estilo indirecto entre otros en el consejo de los titanes; es, sin embargo, más profundamente relevante al introducir en el seno del bloque constituido por estos dos libros una anticipación de lo que he definido ya como su antítesis en la arquitectura que forman las oposiciones en que se basa el fragmento. Mediante esta disposición Keats consigue crear en el lector el abrumador clima de desolación que conviene a la presentación de los titanes del mismo modo que creaban los arquitectos griegos mediante imperceptibles curvas el efecto rectilíneo que las propias líneas rectas no hubieran conseguido. Al mismo tiempo, la admiración de Clymene por Apolo, además de anticipar la atmósfera en que el dios olímpico del sol hará su aparición y de contribuir así a la cohesión del poema, tiene el efecto homérico de la valoración de un héroe mediante las palabras admirativas de sus enemigos. Al juego de tensiones que Hyperion presenta contribuyen todos los elementos que componen el poema. El desequilibrio que presenta la totalidad del fragmento, consecuencia tanto de esta naturaleza fragmentaria como de la inferioridad artística del libro tercero con respecto a los dos primeros, podría plantear la cuestión del porqué de la publicación de aquél.

con estos últimos por el poeta. Resulta, sin embargo, evidente que aunque el fragmento que Keats publicó consta de dos libros prodigiosos y de medio libro mediocre en comparación con ellos, es a éste último al que los dos primeros deben en gran medida su valor y resultarían sin él poco más que hermosos pilares de un edificio inexistente. Hyperion es, en efecto, una ruina; pero no una ruina caída, sino una de aquellas en las que los arquitectos se apoyan aún sólidamente sobre sus columnas. Y las columnas son en muchos sentidos, como veremos más adelante, dóricas.

Hyperion presenta en toda su complejidad la nueva concepción keatsiana del universo tras la crisis expresada dramáticamente en su carta a Reynolds. Con respecto a las concepciones que Endymion, el otro gran poema en el que Keats había intentado resolver el problema de su relación con la realidad, podemos distinguir primeramente aquí una nueva visión de la condición humana en la que el sufrimiento y no un placer capaz de elevar a los hombres por encima de sus limitaciones, resulta la experiencia más característica. La derrota de los titanes no por enemigo alguno, sino por el tiempo, expresa este conflicto entre el hombre y la realidad del que el sufrimiento, el caos y la frustración son consecuencia. Junto a esta trágica visión del hombre y del universo, Hyperion presenta una alternativa: sólo a través del conocimiento consigue el hombre reconciliarse con el universo, que es caótico solamente visto desde la perspectiva de su ignorancia. La síntesis de la contradicción

entre el hombre y su experiencia consiste en la aceptación de todas las limitaciones humanas, de la inmensidad cósmica del dolor de los hombres que de un modo un tanto hipnótico (24) y poco convincente intenta dramatizar la divinización de Apolo en el tercer libro del poema a través del conocimiento: "Knowledge enormous makes a God of me". La objetivación del caos que es la realidad por parte del hombre es lo que hace significativos todos los esfuerzos humanos; a través del conocimiento se torna la experiencia tolerable, comprensible, ordenada y, en definitiva, bella. La propia poesía (Apolo es aquí, como siempre en la iconografía keatsiana, el dios de la poesía) tiene un importante papel desde este punto de vista convirtiéndose en una actividad cognoscitiva. Frente a la imaginación de lo irreal, del deseo, que era en los poemas de 1816 y 1817 el objetivo del esfuerzo poético, Hyperion propone una poesía consistente en el conocimiento de lo real y, por lo tanto, en la reducción de la experiencia al orden en que la belleza consiste. El poeta ha dejado de ser un arpa eólica afinada con un universo armonioso para revelarse como un arpa total y dolorosamente desafinada cuya labor consiste precisamente en autoafinarse con la realidad. La acumulación de las experiencias y su ordenación produce así en el hombre, en el poeta, y en la humanidad entera considerada históricamente, un conocimiento que hasta cierto punto consigue convertir el universo en el orden que es la condición humana necesitar; un orden cuya consecución es el objetivo principal de los esfuerzos humanos y que la reali-

dad en principio no presenta.

A esta concepción del sufrimiento humano como algo de algún modo susceptible de superación por el conocimiento, corresponde una visión claramente progresista, acumulativa, de la historia, explicitada en el poema por el discurso de Oceanus, y en la que el futuro, suma del pasado y el presente, constituye siempre un grado superior, un paso más allá en la adaptación de la Humanidad al cosmos. Así, la divinización de Apolo en Hyperion es el resultado de su comprensión de la historia entera de la Humanidad:

Names, deeds, grey legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroyings, all at once,
Pour into the wide hollows of my brain,
And deify me,
(III, 114-118)

Esta comprensión distingue al dios olímpico del sol, de los titanes, incapaces de comprender otra cosa que su propia desgracia y la ruina de su imperio. Keats ha intentado hacer productivo el mito arquetípico de la caída de los antiguos dioses integrando en él una modernísima conciencia histórica. La sustitución de los titanes por los dioses olímpicos, de los que solamente Apolo aparece en el fragmento de Hyperion, dramatiza dos momentos, dos generaciones, o dos eras en el incesante avance de la Humanidad hacia el objetivo de su completa adecuación a un cosmos en cada etapa más complejo, más difícil de comprender cuanto mejor conocido. Apolo es en Hyperion, como sabemos por The Fall of Hyperion, donde desaparecerá sustituido por

el propio poeta, un disfraz de John Keats y dramatiza la opresiva conciencia en éste de la tradición cultural y sobre todo poética a las que pertenece. El poema representa el encuentro del poeta con la grandeza de los antiguos bardos, cuya obra, cuya sabiduría, las obras contemporáneas, el propio poema de Keats, deben asumir y aún desarrollar para poder ser a su momento histórico lo que las de ellos al suyo. Este objetivo teórico es precisamente el que Hyperion, con la íntima comprensión de Paradise Lost que muestran cuando menos sus dos primeros libros, intenta llevar a cabo prácticamente. El poema es quizás el fragmento más intrincadamente tejido de toda la historia de la poesía inglesa y es la primera composición poética que pretende desde un punto de vista al mismo tiempo individual y colectivo asumir la tradición en el momento mismo de contribuir a ella. Persiguiendo una síntesis entre la subjetividad de la ignorancia y la objetividad de la sabiduría, entre un pasado doloroso y un luminoso futuro en el que el pasado, la ignorancia y el dolor encuentren su sentido, Hyperion es con seguridad un fragmento de la composición más ambiciosa concebida jamás en lengua inglesa por poeta alguno y en su composición Keats fracasó en una empresa poco menos que imposible.

3- GRECIA en Hyperion.

Como había hecho anteriormente en Endymion, Keats utiliza en Hyperion el pasado para la comprensión del presente y la construcción del futuro. Como el de Endimión, el mito de la ca-

ida de los antiguos dioses ha estado siempre relacionado en las culturas occidentales con el mundo griego del que procede aunque tal vez solamente en una última etapa, la mejor conocida, de un viaje más prolongado. La presencia de GRECIA en un poema tejido en torno a la tragedia de los titanes resulta, pues, culturalmente inevitable y aún en el caso de que el autor hubiera pretendido prescindir de GRECIA, o en el caso todavía más difícil de que lo hubiera conseguido, solamente la habría excluído de una cara de su composición: la de la escritura; la otra, la de la lectura; sin la que los textos ni siquiera pueden existir, devolvería inevitablemente a GRECIA a su lugar original obedeciendo a una tradición demasiado poderosa para poder ser contrariada. Si el lector espera, sin embargo, encontrar a GRECIA en todos y cada uno de los rincones de Hyperion, incluso una primera lectura del poema demuestra que esto no sucede. Ya hemos visto cómo la obra se organiza entre dos polos de una tensión que el análisis puede descomponer en sus elementos constitutivos. GRECIA se sitúa en Hyperion en uno de los extremos de esta tensión que la hace significativa y por ello, aparte de los nombres propios de los titanes, los 748 versos que componen los dos primeros libros del poema no presentan, con las excepciones que analizaré a continuación, prácticamente ninguna asociación capaz de evocar el complejo nudo de relaciones de significado que GRECIA constituye. La náyade que encontramos junto al desventurado Saturno al comenzar el poema (I, 13) es prácticamente el único elemento que podría en el primer libro evocar asociaciones con los ríos de la Arcadia y frente a sus airoas y

y omnipresentes semejantes de Endymion, la mención de los fríos dedos y la inmovilidad y el silencio de la figura hacen de ella más que una presencia, una imagen negativa como las que la preceden: como

Far sunken from the healthy breath of morn (I, 2)

o como

Not so much life as on a summer's day
 Robs not one light seed from the feathered grass
 (I, 8-9)

La náyade, más bien que estar aquí, nos habla con su gesto de lo que de aquí está ausente.

Keats está claramente intentando evitar la aparición de GRECIA en asociación con los dioses caídos. En los dos libros que constituyen las cuatro quintas partes de un poema cuyo tema es precisamente la instauración del nuevo orden olímpico tras la caída de los titanes, solamente en una ocasión se menciona el Olimpo (I, 146) y, en su contexto, la palabra, amortiguada al máximo sus asociaciones, designa sola y simplemente el lugar donde se encuentran "The rebel three" (I, 147). La exclusión de GRECIA del polo negativo del poema, perseguida por Keats de un modo constante a lo largo de los dos primeros libros, tiene un objetivo: su asociación en forma nítida, no mezclada, con el polo opuesto del mismo. Como veremos más adelante, con el libro tercero GRECIA tomará triunfalmente su lugar en Hyperion a través de todas las relaciones que la introducían en la anterior poesía keatsiana. Para adquirir allí su importan-

cia debe estar completamente ausente de la parte de la obra que concentra los valores cuya oposición, cuya superación, la propia GRECIA ha de encarnar. He dicho más arriba, sin embargo, que el mundo positivo de los dioses olímpicos hace una aparición fugaz en el universo desolado en el que los titanes intentan en vano comprender su tragedia. Con las palabras de Clymene (II, 252-299) una atmósfera muy distinta invade brevemente el desolado lugar de reunión de los dioses destronados y a lo largo de casi cincuenta versos el lector se ve transportado a un paraíso de delicias cuya naturaleza griega aparece vagamente sugerida primero y más precisada después mediante la quíntuple repetición del nombre de Apolo (II, 293-295). El tercer libro del poema, que el lector relacionará inmediatamente con las palabras de Clymene, terminará de vincular con GRECIA este paréntesis luminoso que interrumpe brevemente la oscura desolación de los dos primeros libros del poema. En la pronunciación de las palabras

"Apollo! young Apollo!
The morning-bright Apollo! young Apollo!"
(II, 293-294)

por una dulcísima voz encontramos la única simbolización léxica de GRECIA que presenta la narración de Clymene. El nombre del dios evoca aquí por sinécdoque la civilización que lo creó o que lo adoptó como divinidad del sol, de la poesía y de la medicina.

Considerando el conjunto del discurso de Clymene como contexto, descubrimos en él un número de elementos cuya combinación

sugiere algo muy fácilmente vinculable a GRECIA y que las últimas palabras de la titánida orientan en esta dirección con la mención del dios Apolo. Desde el comienzo Clymene introduce el benéfico clima mediterráneo con el que el "topos" relaciona a GRECIA:

I stood upon a shore, a pleasant shore,
Where a sweet clime was breathed from a land
Of fragrance, quietness, and trees, and flowers.

(II, 262-264)

La "island of the sea" que aparece más adelante (II, 275) es la isla de Delos, consagrada por la piedad griega a Apolo, como el tercer libro del poema explicitará (III, 24). Finalmente, "olive perch" (II, 286) apoya la dirección griega de las vagas evocaciones del conjunto que el nombre de Apolo, pronunciado por una "voice [...] sweeter than all tune" (II, 292) termina de concretar.

En relación con el contexto más amplio en el que tiene lugar el discurso de Clymene, cabe apuntar aquí la actitud irónica de Keats respecto a la nostalgia arcádica que invadía sus poemas anteriores: las cualidades físicamente agradables que enfatizan las palabras de la titánida ("pleasant", "sweet", "fragrance", "quietness", "calm joy", "soft delicious warmth", "songs", "music", "blissful") contrastan fuertemente con la situación verdadera de los titanes y de la propia Clymene, haciendo a ésta merecedora del adjetivo "overfoolish" (II, 310) que le aplica el enfurecido Enceladus. La ensoñación arcádica de la titánida constituye una reacción escapista frente a las difi-

cultades que es algo muy humano y comprensible pero que resulta tan inadecuado a la solución de los conflictos, a la recuperación del control sobre el cosmos, como la cólera de Enceladus o el nerviosismo de Hyperion.

En los dos primeros libros de Hyperion Keats, concentrándose en el conflicto que su poema se propone resolver, evita con mucho cuidado, pues, todo lo que pueda convocar asociaciones griegas. Sólo negativamente y como contraposición aparece GRECIA muy brevemente para subrayar el contraste entre los polos que estructuran el poema y con la finalidad también de aligerar de este modo en el tercer libro una descripción que aquí, en el segundo, hace Clymene dentro de un discurso ante los titanes y que resulta por ello mucho más efectiva. Sin embargo Keats no sólo lleva a cabo la separación entre GRECIA y el mundo de los titanes negativamente. Al mismo tiempo, la relación, lejana siquiera, de los nombres de los antiguos dioses con la civilización de la que proceden, está contrarrestada mediante el desplazamiento de las asociaciones que aquéllos pudieran presentar con GRECIA hacia la civilización egipcia y especialmente hacia la arquitectura funeraria que el lector relaciona muy automáticamente con el valle del Nilo. Este desplazamiento resulta sumamente apropiado, permitiendo el uso de imágenes arquitectónicas y escultóricas para describir figuras difíciles de presentar en otros términos y Keats no desaprovecha las implicaciones funerarias y de arcaísmo, de rigidez y de proporción desmesurada que el arte egipcio tiene para el lector europeo. Como ha observado Helen Derbyshire (25), los dos primeros li-

bro de Hyperion utilizan imágenes que proceden de las misteriosas (26) esculturas egipcias yuxtapuestas entonces como hoy en el British Museum de Londres a las piezas escultóricas griegas. El 4 de febrero de 1818, Keats, Shelley y Hunt compusieron, en una de las competiciones contra reloj a las que Hunt era aficionado, sendos sonetos sobre el Nilo, "Chief of the Pyramid and Crocodile", como Keats lo calificaba en su poema; y "Ozymandias", compuesto por Shelley en 1817, es otra muestra del atractivo de Egipto para los poetas en esta época. En Hyperion la descripción de las figuras de los titanes mediante imágenes alusivas a la escultura egipcia constituye un medio muy efectivo de prestarles las dimensiones gigantescas, la rigidez, la ausencia de color y las cualidades pétreas de las que la GRECIA del último libro será la antítesis. La identificación del rostro de Thea al principio del poema (I, 31) con una "Memphian sphinx" que Ian Jack (27) ha relacionado con el colosal busto de Ramsés II adquirido por el British Museum en 1818, introduce las asociaciones egipcias en las que los dos primeros libros de Hyperion insisten constantemente. Egipto aparece explícitamente dos versos más adelante ("when sages looked to Egypt for their lore", I, 33) y la descripción del arcaico dios del sol (II, 371-378) se relaciona también con la estatua de Ramsés del British Museum.

Junto al énfasis en sus enormes proporciones que la asociación con las esculturas egipcias presta a la tragedia de los titanes destronados, Egipto juega también un papel importante en la descripción del orden arcaico allí donde todavía perdura: en el palacio de Hyperion:

His palace bright
 Bastioned with pyramids of glowing gold,
 And touched with shade of bronzed obelisks,
 Glared a blood-red through all its thousand courts,
 (I, 176-179)

Aunque la rigidez y el arcaísmo de estas formas sean cualidades sumamente discutibles, lo cierto es que tales son las implicaciones que suelen acompañar al arte egipcio en nuestro sistema cultural y en la evocación de GRECIA en el tercer libro del poema Keats se guardará mucho de emplear imágenes arquitectónicas o escultóricas. Con ello el orden nuevo que allí GRECIA y Apolo simbolizarán adquirirá una cualidad flexible a través del contraste con las líneas rectas y los volúmenes geométricos que conforman el palacio de Hyperion. La radiante visión que, mientras duraba la ficción de la eternidad, ha sido el orden de los antiguos dioses, semejante a la que componen las pirámides en el desierto, se convierte ahora, para Hyperion, en la fúnebre oscuridad que éstas ocultan en su interior:

The blaze, the splendour and the symmetry
 I cannot see -but darkness, death and darkness.
 (I, 241-242)

Los jeroglíficos que encontramos más adelante nos recordarán la inviabilidad del pasado por sí solo para resolver los conflictos del presente y este es el acorde temático principal de Hyperion, aunque Keats no deja aquí de tañer la cuerda melancólica que es inseparable desde Thomson de la conciencia histórica de los poetas:

-hieroglyphics old
 Which sages and keen-eyed astrologers

Then living on the earth, with labouring thought
 Won from the gaze of many centuries-
 Now lost, save what we find on remnants huge
 Of stone, or marble swart, their import gone,
 Their wisdom long since fled.

(I, 277-283)

En la tensión que proporciona a Hyperion su sentido entre los dos libros primeros, por un lado, y el incompleto tercero, por otro, el universo de los titanes presenta así un Egipto con respecto al cual la GRECIA de los dioses olímpicos resultará profundamente significativa. La caída de los antiguos dioses es, como la ruina del orden arcaico de Egipto, símbolo de una eternidad quedescubre en su hundimiento su mentira. Frente a ella, GRECIA presenta una verdad que el tiempo revelará igualmente mentirosa, y así lo insinúa Oceanus en su discurso:

'tis the eternal law
 That first in beauty should be first in might.
 Yea, by that law, another race may drive
 Our conquerors to mourn as we do now.

(II, 228-231)

Pero tal momento está aún muy lejos. Ahora es el tiempo de estrenar un nuevo orden y nada puede negarle a éste una deslumbrante capacidad de entusiasmar a los hombres, que es su verdad y su belleza.

Desde sus primeros versos el último libro de Hyperion introduce la GRECIA que el discurso de Clymene ante los titanes prefiguraba. La "Delphic harp" (III, 10) y la "Dorian flute" (III, 12) anuncian gozosamente el advenimiento del nuevo orden:

Chief isle of the embowered Cyclades,
 Rejoice, O Delos, with thine olives green,
 And poplars, and lawn-shading palms, and beech,
 In which the Zephyr breathes the loudest song,
 And hazels thick, dark-stemmed beneath the shade:
 Apollo is once more the golden theme!

(III, 23-28)

A la concluyente evidencia toponímica de que el lector ha puesto pie en GRECIA, se suman los olivos y el dulce céfiro obligados del "topos" y todo revela aquí que la atmósfera del lugar es claramente muy otra que la "shady sadness of a vale" donde el poema comenzaba. El lector ha hecho un largo viaje desde el mundo de pirámides y esfinges, de ruina, de derrota y de tinieblas en el que ha encontrado a los titanes, para llegar a un paraje que se asemeja extraordinariamente al jardín de Flora. La "maid" que debe

Blush keenly, as with some warm kiss surprised

(III, 22)

está evidentemente emparentada con las "white-handed nymphs" que el poeta ansiaba "catch [...] in shady places./To woo sweet kisses from averted faces" ("Sleep and Poetry", vv. 105-106) y las "clouds of even and of morn" que flotan "in voluptuous fleeces o'er the hills" (III, 16-17) son hermanas de las que aparecían al comenzar "I stood tip-toe upon a little hill":

The clouds were pure and white as flocks new shorn

(V. 8)

Sin embargo, la descripción no es aquí el objetivo principal de Keats, como parecía serlo en aquellas composiciones.

El poeta está haciendo un uso más artificioso de ella y, tras los treinta y cinco versos primeros que bastan para construir este escenario, pasa a ocuparse de Apolo y Mnemosyne, los personajes que en él han de llevar a cabo la acción más significativa del poema. GRECIA no desaparece; su simbolización, llevada a cabo hasta aquí por elementos descriptivos que siguen ejerciendo su influencia desde el segundo plano que ahora ocupan, se centra a partir de aquí en Apolo, representación sintética de este nuevo orden que el poema contrapone a la ley antigua. Como Endimión, Apolo, a quien encontramos al amanecer en este paraíso, solloza incomprensiblemente. En el diálogo con Mnemosyne, quien ha traicionado a los titanes para hacer al joven heredero de aquéllos, Apolo expresa su insatisfacción con el universo ignorante y limitado de su experiencia:

Are there no other regions than this isle?

(III, 96)

e inmediatamente y en menos de treinta versos tiene lugar la divinización del joven sucesor de Hyperion con que el poema se interrumpe. La escena que debiera fundir con efectividad todas las contradicciones planteadas por Hyperion es evidentemente la menos conseguida de la composición y ha sido calificada de grotesca por un estudioso de la obra de Keats (28). La transición entre la ignorancia de Apolo y la sabiduría que ansía por medio de la contemplación de los ojos de Mnemosyne tiene lugar en la forma de unas espantosas convulsiones que sacuden al dios como si éste estuviera sufriendo un ataque epiléptico y Keats, con el instinto crítico que siempre le caracterizó, consciente

de no haber conseguido divinizar convincentemente a Apolo, suprimió de Hyperion (publicado en Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems (1820)) el medio verso con que el fragmento concluía:

glory dawn'd: he was a god! (29)

Resultaría erróneo establecer una separación entre la introducción descriptiva del tercer libro de Hyperion y la acción que posteriormente tiene lugar en él. Una vez advertida la relación que los primeros versos establecen inconfundiblemente con GRECIA, resulta oportuno observar que esta GRECIA que abre el último libro del poema no se define sólo geográficamente. La descripción inicial, Apolo y el acto de la conversión de éste en centro (en el poema, por lo menos) del nuevo orden cósmico constituye una amalgama cuyos componentes no pueden separarse sino muy artificialmente y sólo para perder gran parte de su valor simbólico. Apolo y el nuevo orden forman parte de GRECIA (el primero como uno de los dioses griegos; el segundo, una configuración mítica de los propios griegos sobre su historia). GRECIA y Apolo forman parte al mismo tiempo del nuevo orden, que es un orden del universo entero y en el que Apolo no es sino uno de los dioses olímpicos. Finalmente el nuevo orden olímpico y GRECIA concentran en el poema sus posibilidades simbólicas en la figura elástica y joven de Apolo. Al mismo tiempo GRECIA aparece en Hyperion más determinada que nunca en la poesía keatsiana anterior por su contexto y encuentra su sentido simbólico en la estructura dialéctica que organiza la

composición. La definición de GRECIA en el marco de esta organización puede representarse mediante un número de oposiciones que determinan en el poema cada uno de los polos con respecto a su contrario. Todo en Hyperion se vincula a uno de estos polos, el positivo de los cuales es modelado por GRECIA.

CAOS	/	ORDEN
MUERTE	/	VIDA
IGNORANCIA	/	CONOCIMIENTO
eternidad	/	cambio
roca	/	vegetación
líneas rectas o quebradas	/	formas redondeadas
proporciones gigantescas	/	proporciones humanas
rigidez, fuerza	/	flexibilidad, gracia
ausencia de color	/	color
silencio	/	música
oscuridad	/	luz
sublimidad (temor)	/	belleza (amor)
vejez	/	juventud

Las oposiciones de este tipo podrían multiplicarse y en todas

ellas encontraríamos a GRECIA relacionada con el lado positivo de cada una, no solamente dando cuerpo a este polo de la tensión, sino también definiéndolo, modelando la de otro modo confusa identidad del complejo símbolo de valor que Keats está creando para suplir las ingenuas configuraciones simbólicas de su poesía anterior. Resulta verdaderamente desafortunado que el poeta, habiendo conseguido construir soberbiamente la zona sombría de su edificio, fracasara en la erección de la fachada luminosa del mismo. El estudio de GRECIA en el poema revela, sin embargo, que los planos habían sido diestramente trazados y calculadas todas sus tensiones y que el fracaso no está en la concepción de la obra sino en su ejecución.

La concepción ordenada pero flexible del mundo que el libro tercero de Hyperion opone a los dos primeros es al mismo tiempo que la antítesis del orden desbaratado de los titanes, la síntesis de la contradicción entre éste y una realidad que no admite ya explicación en términos de tal orden, que es más amplia que el ámbito de la ley arcaica. La divinización de Apolo por Mnemosyne, por la divinidad de la memoria, hace a GRECIA, a Apolo y al nuevo orden olímpico herederos del orden fracasado y del fracaso mismo que preside, orienta y motiva los esfuerzos humanos en la fusión cada vez más completa de la Humanidad con el universo. El conocimiento que Apolo adquiere tras su divinización se opone a la ignorancia de los titanes y a la del propio Apolo anteriormente a su metamorfosis, pero no es simplemente opuesto a estas representaciones de la ignorancia, sino que ensancha profundamente el universo constituyéndolo.

se en conocimiento precisamente tras absorber la ignorancia, tras adquirir conciencia de la naturaleza de esta "fearless yet [...] aching ignorance" (III, 107) en la que todo conocimiento tiene su origen. El nuevo mundo que GRECIA simboliza descubre, o inventa, el tiempo y, destruyendo la noción de la eternidad que compartían los titanes, olvidadizos de sus orígenes e inconscientes de su porvenir, reconstruye la eternidad de nuevo a través de la concepción de un universo desde siempre y para siempre en movimiento y en el que el valor supremo es la novedad. El gigantesco paso adelante que supone en la evolución keatsiana la concepción del universo simbolizada en el tercer libro de Hyperion está, sin embargo, contrarrestada por un paso atrás en la versificación, en la dicción y en la propia acción que sus pocos versos narran. Keats, habiendo trazado lúcidamente los planos generales de su concepción, ha descuidado lamentablemente sus materiales muy contrariamente a la tendencia usual de la arquitectura de su época. Intentando progresar hacia una GRECIA tan amplia como el universo mismo, esto es, capaz de abarcarlo simbólicamente en todos sus aspectos, el poeta ha vuelto en muchos sentidos al pequeño jardín de Flora, donde la vegetación y las ninfas nos ocultaban el sufrimiento y la agonía que incluso los ignorantes titanes conocen ahora. La serenidad que hubiera debido acompañar al nuevo conocimiento resulta al mismo tiempo difícilmente conciliable con las espantosas convulsiones que Apolo experimenta en el acto de asumir la experiencia entera del antiguo orden y su ruina.

El tercer libro de Hyperion es un apresurado boceto de la

GRECIA imaginada por Keats como un símbolo de la resolución de los conflictos planteados por la incapacidad del orden arcaico para comprender, para organizar, la realidad: ésta se revela sujeta al tiempo, al cambio, y la conciencia histórica de la que el poema es fruto encuentra en GRECIA su representación. El boceto, torpe al considerarlo en relación con los dos libros completos de la obra, revela, sin embargo, al abstraer sus discontinuidades más superficiales y al considerarlo dentro del organismo que incluso este poema fragmentario constituye, las líneas que dan sentido a aquéllos y deja en el lector una impresión semejante a la que dejan en el visitante algunas pinturas inacabadas que exhiben los museos; en ellas el artista, tras pintar al óleo ciertas zonas de su obra, ha trazado en otras con carboncillo formas esquemáticas sobre la superficie en blanco. En Hyperion sucede lo contrario: las partes terminadas aparecen en blanco y negro, y el perfil de las inconclusas se dibuja en colores al pastel.

En las páginas anteriores he intentado hacer visible la organización polarizada que presenta Hyperion y que define a GRECIA en el poema. Pero la identificación de las tensiones que constituyen la base sobre la que el conjunto del poema se debía organizar no implica la posibilidad de nuestra reconstrucción de las partes del mismo que no fueron compuestas. Keats trazó en los dos libros y medio que constituyen el fragmento la naturaleza, la forma y las dimensiones del ámbito en el que la acción de Hyperion había de desarrollarse y con respecto a esta última resulta inevitable pensar que el protagonista fue-

ra el titán que da su nombre a la composición, especialmente si tenemos en cuenta otros poemas keatsianos cuyo título es un nombre propio (30). Hyperion aparecía en el primer libro del fragmento con la ansiedad, el temor y la incertidumbre característicos del protagonista de una acción trágica y el lector sabe desde el comienzo de su lectura que el destronamiento del titán resulta inevitable. El hecho de que Hyperion se encuentre ausente de la reunión de los dioses primitivos cuando Oceanus pronuncia el discurso que profetiza su caída resulta muy significativo también. Con ello Keats le proporciona a la tragedia el coro que representa ante el lector una visión objetiva de los acontecimientos, visión que, en su limitada subjetividad, el protagonista trágico no puede nunca compartir. Sin embargo, resultando evidente la base simbólica del poema y la dirección general de su acción, es imposible adivinar cómo hubiera dramatizado el poema la sustitución de Hyperion por Apolo en el gobierno de los cielos; si el primero le hubiera cedido su palacio y su carro al segundo de buen grado tras aceptar su superioridad o si, antes bien, Hyperion hubiera perecido de modo más adecuadamente trágico en una batalla entre los dos dioses. La continuación del poema hubiera podido transformar tal vez algún aspecto de la GRECIA que el fragmento presenta. Su valor simbólico básico, sin embargo, es parte demasiado central en Hyperion para que nuevos elementos la modificaran sustancialmente. Considerando la visión dialéctica de la realidad que caracteriza la poesía de Keats a partir de 1818, puede decirse que GRECIA, presente en Hyperion con todo el contenido significativo de

que el poema la inviste desde sus primeros versos, está presentada negativamente mejor que positivamente. El panorama desolado que presenta el impresionante comienzo de la composición se conforma como una negación de las cualidades a las que GRECIA dará cuerpo más adelante:

Deep in the shady sadness of a vale,
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat grey-haired Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair;

(I, 1-5)

Ausencia de luz, ausencia de música y de color, ausencia de movimiento y ausencia, en definitiva, de vida. Desde su propio comienzo, Hyperion crea el vacío que GRECIA está destinada a llenar en el tercer libro del fragmento. La intrrupción del poema hace, sin embargo, parcialmente inverificable la identidad de una GRECIA que se define así, más que por sí misma, por su contrario.

4- GRECIA como configuración del valor del futuro.

GRECIA aparece en Hyperion evocada por porciones del texto y al mismo tiempo su presencia resulta exigida por la organización misma de la totalidad de la composición, que hace de ella una representación del valor en torno al que todo gira. He intentado en el subcapítulo anterior describir estas relaciones entre el texto de Hyperion y GRECIA. Mi propósito en las páginas siguientes es el de describir una función de otro tipo

que cumple GRECIA en el poema. Se trata aquí también de una GRECIA que es representación del valor; pero esta representación tiene lugar no sólo dentro del poema sino en el ámbito de las relaciones entre el texto y la realidad extratextual, en el funcionamiento de Hyperion como interpretación simbólica del universo.

Con relación a Endymion y a algunos de los poemas publicados por Keats en 1817 me he referido ya a la vinculación que existe entre la GRECIA de tales textos y el ideal de orden que aparece constantemente en la poesía keatsiana. Las diferentes arcadias que he analizado en capítulos anteriores se definían parcialmente como "reinos ordenados", como ámbitos caracterizados por la ausencia de conflictos. GRECIA se presenta en Hyperion de modo semejante, como una configuración del orden en el universo y este orden adquiere su valor en el poema en oposición al caos que ha sucedido al destronamiento de los titanes. Existe, sin embargo, una importante diferencia entre el orden que GRECIA presenta en Hyperion y el que reinaba en la Arcadia en la que Endymion era rey. Aquel reino había sido imaginado simplemente como una selección de aspectos de la experiencia en la que los conflictos habían sido suprimidos por el poeta (o por la tradición que hace "felix" a Arcadia). En Hyperion, por el contrario, GRECIA no representa solamente el orden frente al caos sino que constituye la superación del caos: el nuevo orden olímpico es más amplio que aquél al que sucede e integra el propio caos que el orden antiguo no ha sido capaz de comprender. El caos se revela así como algo que sólo es incomprensible o

caótico desde el punto de vista de los titanes y no desde el de los dioses olímpicos, cuya divinización (cuando menos en el caso de Apolo, su representación en el poema) tiene lugar a través de Mnemosyne, de la conciencia de los fracasos preterritos junto con la de los éxitos; del dolor, de la impermanencia y de la ruina.

La divinización de Apolo a través del conocimiento ("knowledge enormous", III, 113), de la experiencia acumulada de las generaciones anteriores, muestra una nueva diferencia con respecto al orden que GRECIA simbolizaba en la poesía keatsiana anterior. La armonía arcádica constituía un orden natural, eterno e inmejorable en el que el concepto de conocimiento, de experiencia, carecía de sentido en cuanto que la Arcadia se definía como una abolición del tiempo. Con Hyperion aparecen en el discurso keatsiano las ideas de tradición, de progreso y de futuro y con ellas una visión evolutiva de la Historia en la que cada etapa es más valiosa que aquella que la precede. El universo entero evoluciona hacia la perfección, hacia el orden absoluto del cosmos, y esta evolución refleja la capacidad progresivamente incrementada de la Humanidad para comprender el universo. En esta evolución la clave es el conocimiento, la capacidad humana de hacer uso de la experiencia de los antepasados y de complementarla: Mnemosyne. Desde esta perspectiva GRECIA es en Hyperion el futuro con respecto al pasado que los titanes representan y esta oposición simbólica que Keats utiliza tiene aplicabilidad universal: GRECIA es símbolo de todos y cada uno de los pasos de la Humanidad en el camino hacia el conocimiento del cos-

mos y del hombre mismo. Es por ello perfectamente posible, como ha apuntado ya un crítico (31), la lectura de Hyperion como una dramatización de las tensiones sociales y políticas de la época revolucionaria, aunque, naturalmente, sea desaconsejable la consideración del poema como una alegoría de la Revolución Francesa. GRECIA es, al mismo tiempo, símbolo del orden cósmico absoluto que se encuentra al menos como hipótesis al final de la adecuación progresiva del hombre al universo. La Edad de Oro ya no está en los orígenes, en donde, como nos dice Oceanus en su discurso (II, 215-217), no se encuentran sino el caos y las tinieblas. El futuro es la única Edad de Oro viable y el camino hacia ella atraviesa el caos mismo, el origen al que nos devuelven los fracasos, el dolor, la frustración y la muerte. No es evitando los aspectos negativos de la experiencia como accede la Humanidad a un orden superior, sino asumiéndolos e integrándolos en una concepción del mundo más amplia que confiera a tales aspectos su significación; y este es precisamente el papel que Hyperion concede a una GRECIA mucho más susceptible de interpretar el nuevo universo de Keats que la que aparecía en su poesía anterior.

Símbolo, pues, de orden y de futuro, GRECIA presenta en Hyperion un valor moral característico que la hace analogía del objetivo de todo movimiento, de todo progreso digno de tal nombre. Me he referido ya repetidamente en este trabajo a la función metapoética que GRECIA presenta en la poesía de Keats. Siendo habitual en el poeta la consideración de su escritura como un aprendizaje, como un incesante perfeccionamiento, resulta-

ría extraño que no presentase Hyperion, una composición cuyo tema es la evolución del hombre y el universo a todos los niveles imaginables, una lectura posible desde este punto de vista. No debemos olvidar, por otro lado, que Apolo es siempre en la obra de Keats una representación de la poesía, y Apolo es el dios victorioso en el fragmento. Por ello resulta inevitable ver en la divinización del dios olímpico ante Mnemosyne, significativamente madre de las musas en la mitología griega, una simbolización del acto que consagra la nueva poesía, la poesía superior. Esta poesía se define en función de su capacidad de interpretar, de ordenar, el universo en toda su complejidad dialéctica y no, como la estructura metapoética de la poesía keatsiana anterior revelaba, por selección (esto es, por limitación) de la experiencia. La divinización de Apolo en el acto en que asume, con los éxitos de las generaciones pretéritas, su dolor y sus fracasos, revela una visión dialéctica de la poesía que es claramente la que el texto de Hyperion presenta. En el poema el valor de GRECIA reside en su capacidad para dar un sentido a la soberbia pintura del arruinado reino de los titanes y es así el poema mismo, mediante la dramatización de sus tensiones, el que presta a cada elemento su valor por semejanza o contraste con los demás. No hay aquí elementos cuyo valor se presente extratextualmente conferido, como ocurría en la poesía keatsiana de 1816 y 1817. Aunque cada categoría de valor tenga también su papel en la representación del universo extratextual, debe primeramente satisfacer las exigencias internas del poema: lo bello, lo agradable, la felicidad, la sabiduría, todo debe

encontrar su sentido, su justificación, en primer lugar en el texto mismo. GRECIA no es, así, valiosa por definición, sino porque encarna una concepción del universo más capaz de comprenderlo y de resolver el conflicto planteado por la obra que el orden que la precede. Desde el punto de vista referencial, la clave del modelo poético que Hyperion propone, como la de los modelos de orden y de perfección futura que mencionaba más arriba, es el conocimiento, la fidelidad a la experiencia. La composición poética se plantea ahora no ya como la elaboración de una belleza que resulta incompatible con la realidad, sino, por el contrario, como un conocimiento de la realidad, como la construcción de la comprensibilidad de la experiencia en que la belleza consiste. Desde esta perspectiva, teoría y práctica se funden indisolublemente en Hyperion, un poema que, presentando una visión de la poesía como elaboración del orden que permita la comprensión del universo, construye al mismo tiempo un soberbio modelo simbólico del universo aplicable a sus más diversos aspectos y a sus más amplias dimensiones. En este modelo GRECIA constituye la medida de valor positivo.

Hyperion supone, con respecto a la poesía anterior de Keats, el descubrimiento del valor del futuro; esto es, del valor de cada etapa histórica con respecto a las anteriores. del valor de las tradiciones no solamente poéticas, sino también (y la inmensa amplitud simbólica de Hyperion nos autoriza a verlo así) artísticas, filosóficas y científicas. La visión de una Humanidad cada vez más sabia que habita un universo más amplio, más inteligible y más bello en cada etapa con-

creta casi a la perfección el fenómeno al que aplican los historiadores de los siglos XVIII y XIX la etiqueta "conciencia histórica". Hyperion presenta esta conciencia histórica, que estaba claramente ausente de Endymion. Lo que resulta sorprendente, aún en Keats, un poeta muy crítico de su propia obra y por lo tanto extremadamente atento a, y consciente de, los cambios que tienen lugar en sus concepciones poéticas y en su visión del mundo, es la ritualización que encontramos en Hyperion de esta toma de conciencia histórica. Apolo asume el pasado ante Mnemosyne en un acto que no solamente muestra su comprensión de la Historia, sino que se presenta como extraordinariamente significativo. La escena no sólo le permite al investigador observar en Hyperion un sentido de la Historia ausente de la poesía keatsiana anterior, sino que muestra en Keats la conciencia de la importancia de este paso en la evolución de sus actitudes. Desde este punto de vista, podemos ver en el poema no ya un sentido histórico que es característico de muchas obras del comienzo del siglo XIX, sino la conciencia de la importancia de la propia toma de conciencia del valor del futuro con respecto al presente y de éste con respecto al pasado; del valor de una etapa en la historia cultural de Occidente que es consciente de su pasado con respecto a etapas anteriores que no lo eran. El poeta se da cuenta de que es precisamente su conciencia histórica lo que le diferencia de los poetas de otras épocas y Hyperion supone así, frente a la obra anterior de Keats, en la que aparecía un cierto conflicto entre el texto y su circunstancia histórica, una reconciliación del poeta con su época a través de

una comprensión muy profunda de ésta.

Cabe, finalmente, interpretar Hyperion en su aspecto referencial como una dramatización de la crisis personal de Keats en los meses inmediatamente anteriores a la composición del poema. El tema de Hyperion es la caída del orden de los antiguos dioses por la incapacidad de éstos para asimilar los acontecimientos, la nueva realidad. A la caída de los titanes sucede el caos y de éste y de la experiencia pretérita nace el nuevo orden que simbolizan GRECIA y la figura de Apolo. Resulta inevitable pensar en la analogía entre el orden titánico y las antiguas concepciones estéticas y epistemológicas de Keats; entre el caos tan vívidamente expresado en Hyperion y el estado de ánimo que llevó al poeta a escribir su epístola en verso a Reynolds; y entre el triunfo del orden olímpico y la nueva organización por parte de Keats de su concepción del universo. Desde esta perspectiva, GRECIA vuelve de nuevo a constituir para el poeta el símbolo de su búsqueda poética y mantiene, por lo tanto, su capacidad modeladora del universo keatsiano: el poeta crea una GRECIA y esta GRECIA crea el cosmos en cuanto que lo valora y ordena.

Keats le había escrito a Haydon en enero de 1818 que estaba componiendo Hyperion, por comparación con Endymion, "in a more naked and greçian Manner". Si entendemos por "desnuda" una escritura más atenta a sus elementos funcionales básicos que a sus aspectos decorativos, Keats sabía muy bien dónde residía la diferencia entre ambos poemas. También cabe, a este respecto, considerar la limitación de la experiencia a sus as-

pectos positivos como una vestidura de la que Hyperion se despoja finalmente. En relación con el "modo griego" de Hyperion, este poema en absoluto puede ser más "griego" que Endymion si nos atenemos a la GRECIA que Endymion presentaba. Para ser verdaderas, las palabras de Keats precisan, pues, formar parte de un razonamiento tautológico: Hyperion es "griego" sólo si empleamos en la constatación la GRECIA que Hyperion mismo construye: un modelo de interpretación de la experiencia en términos del valor del cambio. Ambas GRECIAS son asombrosamente diferentes y la comparación entre ellas mide la distancia recorrida por Keats en su evolución poética entre el "romance" anterior y el nuevo fragmento épico.

NOTAS

- 1- H.B.Forman(ed.): The Complete Works of John Keats, vol. 3, p. 257.
- 2- Vid. cap. IV de este trabajo, nota 17.
- 3- Los artículos son los siguientes: "On Kean's Shakespearean Acting", "On Harlequin's Vision" y "On Retribution". El primero fue publicado en The Champion el 15 de diciembre de 1817 y los otros en la misma publicación el 4 de enero de 1818. Un cuarto artículo, sobre Shakespeare, publicado también en The Champion el 28 de diciembre de 1817 y atribuido a veces a Keats (cf. Forman, vol 3, pp. 229-232), es, al parecer, obra de J.H.Reynolds (vid. L.M.Jones, Keats-Shelley Journal, III (1954) pp. 55-65).
- 4- Cf. W.J.Bate: John Keats, pp. 316-338; C.L.Finney, op. cit., I, 388-405; R.Gittings: John Keats, pp. 295-357; S.M.Sperry: Keats the Poet, pp. 117-131.
- 5- Vid. Finney, op. cit., I, 373-375.
- 6- W.J.Bate: John Keats, p. 307.
- 7- El título que acompaña a la pintura, que se encuentra en la National Gallery de Londres, es "Landscape with Psyche and the Palace of Amor".
- 8- Gittings, Letters, p.89.
- 9- Jack, op. cit., p. 221.
- 10- J.Seznec: Essais sur Diderot et l'Antiquité.
- 11- I.Jack, op. cit., p. 220; Sperry, op. cit., p. 119; Bate, John Keats, p. 308; A.S.Gerard: English Romantic Poetry, p. 219.
- 12- Finney (op. cit., I. 402), en su por lo demás excelente estudio estilístico de la obra de Keats, ve en el fragmento

"the Greek qualities of simplicity, lucidity, quietness and restraint". Ya he expresado en un capítulo anterior (II, pp. 64-66) mi desacuerdo no solamente con el contenido de afirmaciones como ésta, sino con el engañoso simplismo de considerar "griegas", "españolas" o "inglesas" cualidades que sólo lo "son" en cuanto que una concepción determinada del mundo, sumamente cambiante, por otro lado, las asocia a Grecia, España o Inglaterra.

- 13- Carta a Reynolds, 3 de mayo de 1818. Gittings, Letters, p. 92.
- 14- Piénsese, por ejemplo, en Coleridge o en Shelley. Podría hablarse a principios del siglo XIX del fragmento como de un género literario.
- 15- Gittings, Letters, p. 51.
- 16- Bate (John Keats, p. 403) sostiene convincentemente que el tercer libro del poema fue compuesto tras la muerte de Tom Keats, esto es, a partir del 1 de diciembre de 1818.
- 17- Carta a Reynolds, 21 de septiembre de 1819; Gittings, Letters, p. 292. La cita ("the hateful siege of contraries") procede de Paradise Lost, IX, 121, 122.
- 18- M.Sherwood, op. cit., p. 260; Bate, John Keats, pp. 399-401.
- 19- Bate, John Keats, p. 403.
- 20- Carta a Haydon, 23 de enero de 1818; Gittings, Letters, p. 51.
- 21- W.J.Bate: The Stylistic Development of Keats, pp. 66-91, especialmente pp. 74-76.
- 22- Cf., por ejemplo, I, 241-242, donde Hyperion, acosado por sus temores, ve su imperio en términos de oscuridad.
- 23- "Tuneful wonder", por ejemplo(III, 67), es un eco evidente de "Milton's tuneful thunders", en la "Ode to Apollo" de febrero de 1815.

- 24- Bate, John Keats, p. 405.
- 25- H.Derbyshire: "Keats and Egypt", Review of English Studies, III,(1927), pp. 1-11. Vid. también sobre este punto B. Garlitz: "Egypt and Hyperion", Philological Quarterly , XXXIV(1955), pp. 189-196.
- 26- Los descubrimientos de Champollion no podían aún estar al alcance del visitante de la Gallery of Aegyptian Antiquities del British Museum.
- 27- Jack, op. cit., p. 168.
- 28- Bate, John Keats, p.404.
- 29- Vid. J. Stillinger, op. cit., p. 643.
- 30- Desde "Calidore", cuando Keats da a un poema un nombre propio como título, la relación entre el título y el protagonista es siempre totalmente directa: Endymion, "Isabella", Lamia.
- 31- K. Muir: "The Meaning of Hyperion", en K.Muir(ed.): John Keats: A Reassessment, pp. 105-106.

VI- GRECIA EMBALSAMADA: LAS ODAS DE 1819

- 1- "Ode to a Nightingale", "Ode on Melancholy" y "Ode on Indolence".

Las cinco odas compuestas por Keats en ^{la} primavera de 1819 son poemas intrínsecamente adecuados al tipo de análisis introducido por el "New Criticism" inglés y norteamericano de las décadas tercera y cuarta del presente siglo y han recibido por ello en los últimos años una atención mucho mayor por parte de los estudiosos de la obra keatsiana que otros poemas, como el extensísimo y deshilachado Endymion o el fragmentario Hyperion, por mencionar dos ejemplos claramente descuidados por los trabajos sobre la poesía de Keats. Ello ha dado lugar a que sean (especialmente "To a Nightingale" y "On a Grecian Urn") generalmente consideradas como la culminación de la empresa poética keatsiana. El tipo de análisis textual que los "new critics", concentrándose en cada poema por separado, han aplicado a estas composiciones, enormemente enriquecedor, como evidentemente ha sido, ha tendido al mismo tiempo a presentar las odas hasta cierto punto desvinculadas del resto de la obra de su autor y del perfeccionamiento poético de éste. Sin embargo, estos poemas son obras formales y temáticamente muy relacionadas con la poesía anterior de Keats y pueden definirse muy ampliamente como meditaciones sobre la validez y la naturaleza de la actividad imaginativa y de sus productos, preocupaciones constantes de la obra keatsiana desde la publicación de Poems en 1817.

Uno de los principales problemas poéticos de Keats desde marzo de 1818, cuando escribió a Reynolds la carta en verso que he estudiado más arriba, es el del conflicto entre el mundo imaginativo y el mundo "real" y, como ya he observado, Hyperion se presentaba como un intento de resolver esta contradicción mediante una concepción cósmica del progreso. En el poema la reconciliación sólo sucedía en tanto que el futuro y la poesía que se le adecuaba absorbían el conflicto sin resolverlo. El altísimo nivel de abstracción al que Hyperion funcionaba casi excluía de su ámbito, por otro lado, las experiencias "reales", y la interrupción del poema sugiere que el autor no estaba satisfecho con las soluciones hacia las que su creación avanzaba. The Eve of St. Agnes y "La Belle Dame sans Merci", dos poemas compuestos en invierno y primavera de 1819 respectivamente, investigarán dos soluciones diferentes del mismo problema keatsiano: la primera de estas composiciones desarrollará una visión optimista de la validez de las construcciones imaginativas; "La Belle Dame sans Merci", sin embargo, presentará el mundo imaginativo como una dimensión ficticia de la realidad y además como una ficción siniestra en cuanto que es causa de dolor y de frustración en los hombres. No estudiaré estos poemas, de los que GRECIA está completamente ausente, pero quiero hacer notar aquí la constancia de la preocupación metapoética del texto keatsiano aún en poemas que no presentan el símbolo de valor poético habitual en la obra de Keats. Con ello, y paradójicamente a través de la consideración de cada poema como un texto vuelto sobre sí mismo, las odas recuperarán tal vez su posición relati-

va con respecto al resto de las composiciones keatsianas.

Desde el punto de vista de este estudio, a la situación de las odas de 1819 con respecto al resto de la obra de Keats corresponde una situación de la GRECIA presente en las odas con respecto a las diferentes GRECIAS keatsianas que ya he analizado. El que GRECIA no tenga ni la misma importancia ni idéntico contenido significativo en estos cinco poemas no implica que no se puedan distinguir ciertos rasgos en el símbolo que lo diferencian de otros usos keatsianos del mismo en poemas anteriores o posteriores. En la narración de la tragedia de los titanes Keats había podido aún situar GRECIA simbólicamente en el terreno real del futuro, de un orden mejor adaptado al universo que la ley arcaica que lo precedía. Hyperion es, sin embargo, el último poema de Keats en el que GRECIA representa el valor positivo sin restricción alguna. La GRECIA de las odas aparecerá transformada y su "status" como símbolo de valor se presentará teñido de la ironía que encontramos en las composiciones keatsianas de 1819 y 1820 con respecto al mundo imaginativo. Tras las cualidades de abstracción poética que caracterizaban la GRECIA de Hyperion, las odas volverán en muchos sentidos a las detalladas realizaciones arcádicas del mundo griego que caracterizaban la poesía temprana de Keats, aunque solamente para convertirlas en instrumentos de una investigación más compleja del poeta, quien las usa ahora dramáticamente. La actitud con respecto a GRECIA que las odas muestran no podrá ya ser considerada como la actitud de Keats, sino solamente como una de las actitudes del poeta frente a GRECIA o quizás ni siquiera tal co-

sa sino más bien una dramatización de un sentimiento humano más o menos general u objetivo apoyado, modificado o contrariado por otros elementos dentro de cada poema. Esta ironía dramática presente en las odas aparecerá notablemente intensificada en Lamia, uno de los últimos poemas keatsianos, y es lo que mejor caracteriza la obra del poeta en 1819 y 1820.

De las cinco odas compuestas por Keats en primavera de 1819 solamente dos, "Ode to Psyche" y "Ode on a Grecian Urn" hacen de GRECIA un elemento insustituible en la organización poética del texto. En las odas "To a Nightingale", "On Melancholy" y "On Indolence" GRECIA presenta asociaciones más o menos significativas pero claramente subordinadas con respecto a los ejes principales de cada composición. Me ocuparé por ello primeramente de GRECIA en estos poemas para pasar a continuación a un estudio más detallado del valor de GRECIA en "Ode to Psyche" y en "Ode on a Grecian Urn".

"Ode to a Nightingale" es sin duda una de las composiciones líricas mejor conocidas de las escritas en lengua inglesa. Con sus ocho estrofas de diez versos, es la más larga de las odas keatsianas de 1819 y presenta ya desarrollada la forma métrica regular que la crítica keatsiana ha dado en llamar "sonnet stanza"(1), por lo que los estudios estilísticos sobre las odas suelen considerar esta composición como la norma hacia la que tienden poemas anteriores (la incompleta "Ode to May" de 1818, por ejemplo, o "Ode to Psyche"), o respecto a la cual otros poemas posteriores ("To Autumn", por ejemplo) se desvían

en mayor o menor medida. En las ediciones de la poesía de Keats es habitual la situación cronológica de la composición después de "Ode to Psyche" y precediendo inmediatamente a "On a Grecian Urn" y los paralelismos entre este último poema y "To a Nightingale" apoyan esta suposición, si bien es cierto que las cinco odas fueron compuestas en el breve espacio de tiempo transcurrido entre finales de abril y principios de junio de 1819 y presentan en muchos aspectos ecos mutuos por ello.

Muy esquemáticamente, "Ode to a Nightingale" se presenta como un intento fracasado por parte del poeta de sintetizar dos dimensiones de su experiencia: un "aquí", definido claramente en la tercera estrofa de la oda:

Here, where men sit and hear each other groan;
Where palsy shakes a few, sad, last grey hairs,
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs:
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes,
Or new Love pine at them beyond tomorrow.

(vv. 24-30)

y un "allí" concebido como la anulación de este ámbito de sufrimiento y representado por el ave, o mejor, por el mundo de felicidad perpetua con el que el poeta asocia al ruiseñor. El poema se desarrolla dramáticamente entre estos dos extremos a través de la identificación del poeta con el ave y llega incluso a conseguir breve, aparentemente, la síntesis perseguida, descubriendo aspectos del mundo que el ruiseñor representa en la propia muerte:

Now more than ever seems it rich to die,
 To cease upon the midnight with no pain
 (vv. 55-56)

La síntesis se revela, sin embargo, demasiado frágil para ser posible y el poema desenmascara finalmente la ficción que lo ha sustentado:

the fancy cannot cheat so well
 As she is famed to do, decieving elf.
 (vv. 73-74)

El poeta ha imaginado a través del ruiseñor un reino de felicidad que el propio proceso imaginativo, llevado hasta sus últimas consecuencias, ha revelado inadecuado, contradictorio y sobre todo inalcanzable. La propia imaginación se ha vuelto contra sí misma mostrando la contradicción que fuera del terreno poético es prueba segura de falsedad.

Podría considerarse "Ode to a Nightingale" como el desarrollo de un esquema trágico que, partiendo de una "deficiencia" en el protagonista, dramatizase el fracaso de su aventura en función de esta inadaptación inicial. El poema comienza subrayando el extremo subjetivismo ("ignorancia") de las experiencias del poeta y continúa esta dirección aludiendo a sus aspiraciones de abandonar el "aquí" de la tercera estrofa. Al relativo éxito de la empresa del poeta en las tres estrofas siguientes sigue, sin embargo, el fracaso final anticipado desde mucho antes mediante sutiles sugerencias de la muerte como única escapatoria posible en un mundo de impermanencia: "leave the world unseen" (v. 29), "embalmèd darkness" (v. 43), y sobre todo la

evolución de la sexta estrofa. El fracaso del poeta como personaje dramático de la oda no supone, naturalmente, el fracaso del poeta como autor de una composición que investiga brillantemente la naturaleza contradictoria de la experiencia y que proporciona objetividad poética a un aspecto enormemente relevante de la subjetividad.

Resultaría muy problemático hacer comparaciones globales entre poemas tan diferentes en forma, dimensiones y objetivos como "Ode to a Nightingale" y Hyperion. Cabe, sin embargo, observar que la idea de un futuro que reconciliará las aspiraciones y las limitaciones de los hombres, punto focal en la narración de la caída de los titanes, está completamente ausente de la oda. Esto tal vez no deba interpretarse como un abandono por parte del poeta de su concepción progresista de la Historia, pero lo cierto es que en "Ode to a Nightingale" Keats concentra su interés no en un lejano futuro sino en la condición humana aquí y ahora, y el poema funciona dramáticamente entre la innegable capacidad de los hombres de aspirar a lo inalcanzable y la no menos evidente frustración de estas aspiraciones. El poema no toma partido, a menos que tomemos el verso 73 ("the fancy cannot cheat so well") como la moraleja del mismo: constituye, más bien, un acto de aceptación de los dos órdenes de la experiencia y de su propia contradicción.

En el movimiento de la oda hacia la fusión entre el mundo de felicidad que el ave representa y el "Here, where men sit and hear each other groan", pueden distinguirse tres etapas diferentes en las que la conciencia del poeta ensaya distintos hi-

los de pensamiento que son recursos diferentes para conseguir su objetivo. En un primer momento el poeta-actor se concentra en imágenes de olvido y este movimiento le conduce inevitablemente al mundo que pretende olvidar y a su definición en la tercera estrofa de la oda. A continuación la conciencia del poeta hace otro intento a través del ámbito de las sensaciones agradables y trata infructuosamente de culminar haciendo de la muerte la experiencia suprema. Finalmente el poeta inicia un último ensayo de síntesis a través de la intemporalidad del rui-señor considerado en función de la especie a la que pertenece y este intento se revela tan inadecuado como los anteriores y conduce al fracaso que preside el final de la oda.

Dentro de este marco, la presencia de GRECIA en "Ode to a Nightingale" se concentra en el primero de los tres movimientos, donde encontramos las expresiones "Lethe-wards", "Dryad", "Flora", y "Hippocrene", que apoyan las imágenes de olvido presentes en las dos estrofas iniciales. En el texto tales expresiones no se combinan para crear un símbolo unificado en su interacción. Por el contrario, aparecen utilizadas más bien como porciones de un marco de referencias culturales compartido por el poeta y el lector de un modo semejante a como aparecían en la poesía temprana de Keats ciertas expresiones evocadoras de GRECIA. La alusión a las aguas del Leteo, la imagen mítica del olvido más antigua en nuestra tradición literaria, probablemente intenta prestar a una actitud extremadamente subjetiva del poeta la representatividad, la relevancia humana que de otro modo le resultaría tal vez más difícil presentar. La alusión introduce al

mismo tiempo las implicaciones fúnebres que constituyen un "leitmotiv" en el desarrollo del poema. El ruiseñor aparece por vez primera en la oda como una "light-wingèd Dryad of the trees". La metáfora, perfectamente adecuada a un pájaro cuyo canto se oye entre la vegetación y que no ha sido visto por el poeta ni lo será en el resto de la composición, contribuye también a hacer del ruiseñor un símbolo desde el comienzo mismo de la oda, prestándole la representatividad y las cualidades míticas implícitas en la imagen.

Aunque Flora es una personificación mítica latina, ya hemos visto al analizar "Sleep and Poetry", el texto que cerraba el primer volumen de poemas keatsianos, su vinculación en la obra del poeta con la GRECIA que es el objeto de este trabajo. La estrofa segunda continúa la dirección iniciada en la primera por la comparación del poeta con el bebedor del agua del Leteo a través de imágenes alusivas al vino,

Tasting of Flora and the country green,
(v. 13)

Si la mención de Flora nada le dice al lector respecto al sabor del vino que no le diga más directamente la relativa sinestesia de "tasting of the country green", la personificación enriquece considerablemente la referencia al vino cargándola del contenido cultural que aportará asimismo "Hippocrene" más adelante en la misma estrofa. Ambas expresiones, junto a "warm South", que evoca muy probablemente paisajes relacionados con la pintura de Claude Lorrain, aplicadas al vino que el poeta desea beber para olvidar el mundo descrito por la tercera estro-

fa, sugieren también la Arcadia que es el negativo de un mundo de impermanencia y de frustración. Las tres imágenes, pues, aparecen aplicadas directamente al medio por el que el poeta-actor quisiera abandonar el "here", pero evocan también, aunque de modo más indirecto, el "there" al que debiera llevarle su huida. El siguiente movimiento de la oda rechazará el vino como vehículo eficaz del impulso hacia el mundo permanente de felicidad y la aparición de Baco (de nuevo una personificación latina) se presentará negativamente, anulando la validez de los medios previamente sugeridos:

I will fly to thee,
Not charioted by Bacchus and his pards,
But on the viewless wings of Poesy,
(vv. 31-33)

El hecho de que GRECIA aparezca en "Ode to a Nightingale" cumpliendo una función muy subordinada no implica que se presente por ello desprovista de significado. En la oposición entre el "aquí" y el "allí" que proporciona a la oda su sentido, GRECIA se sitúa inconfundiblemente en el reino de felicidad duradera imaginado por el poeta. Esto parece acercarla superficialmente a las arcadias que utilizaban poemas anteriores de Keats, como "I stood tip-toe upon a little hill" y "Sleep and Poetry". Existe, sin embargo, una gran diferencia entre ésta y aquella GRECIA. Las composiciones tempranas de Keats se organizaban como procedimientos para prestar la máxima realidad posible a un mundo arcádico que ocupaba por definición un lugar superior al mundo "real" en la jerarquía valorativa del poeta. Esta puede

ser tal vez la actitud del poeta-actor en la acción dramática de la oda, pero la posición del poeta-autor de la composición es claramente muy otra: la experiencia "real" de la impermanencia y la experiencia "imaginaria" de la permanencia son irreconciliables, pero es precisamente esta irreconciliablez irreductible lo que les presta su significación. La GRECIA de "Ode to a Nightingale", o más bien, la actitud del poeta-actor de la oda con respecto a GRECIA, como su actitud inicial con respecto al ruiseñor, puede, por lo tanto, definirse en su funcionamiento referencial, como una representación de la capacidad humana de ilusión, y el poema entero, a través de su acción dramática entre el entusiasmo y la decepción, constituye una metáfora amplificada de la condición humana.

Si GRECIA se presenta como un elemento muy subordinado en la organización de "Ode to a Nightingale", aparece con una función menos evidente pero tal vez más significativa en "Ode on Melancholy". Esta composición, la más breve de las odas keatsianas de 1819, constituye una meditación sobre la naturaleza mezclada de los sentimientos humanos y más concretamente sobre la presencia de la melancolía en la experiencia del placer y en la percepción misma de la belleza. El poema consta de tres estrofas que se organizan de acuerdo con el modelo de las odas pindáricas aunque con la particularidad de invertir la sucesión habitual entre estrofa y antiestrofa. La oda comienza así con una primera sección compuesta casi exclusivamente por oraciones negativas y en la que el poeta se dirige a un receptor imagina-

rio de sus palabras enumerando imágenes emblemáticas de la melancolía, que se presentan acompañadas de connotaciones fúnebres (2). La estrofa central, continuando sutilmente la línea de alusiones a la muerte ("droop-headed flowers", v.13; "shroud", v. 14), extiende a las experiencias placenteras la melancolía asociada en la estrofa anterior a emblemas convencionalizados. Finalmente la oda explicita en su estrofa final la íntima relación existente entre la experiencia de los sentimientos melancólicos y la de la belleza para la conciencia dispuesta a distinguir en ésta la sutil complejidad de sus componentes: no existe sentimiento humano tan puro que no presente en alguna medida su contrario.

Toda la GRECIA que presenta "Ode on Melancholy" aparece concentrada en tres elementos de la sucesión de emblemas de la melancolía que la primera estrofa enumera: "Lethe", en el primer verso de la oda, introduce la serie aportando en su contexto, más que la sugerencia del olvido, principal en "To a Nightingale", implicaciones funerarias también presentes en "Lethe-wards" en la oda anterior. "Proserpine", la personificación latina de Persefone, divinidad asociada también al mundo de ultratumba, aparece en la oda vinculada a la belladona, cuyos frutos son emblema fúnebre muy común. "Psyche", la personificación griega del alma a la que Keats había dedicado la primera de sus odas de 1819, aparece aquí en compañía de otros elementos iconográficamente relacionados con la muerte ("Nor let the beetle, nor the death-moth be/ Your mournful Psyche", vv. 6-7), es decir, colaborando en la construcción de una imagen macabra y contagia-

da en sus asociaciones, por lo tanto, de connotaciones macabras.

La evocación de GRECIA en el contexto de la primera estrofa de "Ode on Melancholy" subraya el convencionalismo de los emblemas de la melancolía que el poeta enumera oponiendo su naturaleza cultural a la cualidad empírica de las imágenes utilizadas en la estrofa central. Al mismo tiempo, la lejana vinculación entre la melancolía y GRECIA, introducida al comienzo de la oda, anticipa vagamente la afirmación que la última estrofa explicitará: siendo muy poco usual en la obra de Keats el uso de GRECIA en asociación con los sentimientos negativos con que se relaciona en "Ode on Melancholy", y siendo, por el contrario, muy común en su poesía la vinculación de GRECIA a actitudes y experiencias positivas aunque más o menos verosímiles, puede concluirse de la lectura de la primera estrofa del poema que en ella está contenido en cierto modo el germen de la oda. Si GRECIA, asociada habitualmente al placer y a la belleza, puede asociarse aquí también a la muerte y a la melancolía, la vinculación entre el placer y la muerte, entre la belleza y la melancolía, ha sido ya establecida simbólicamente y la última estrofa de la oda no hace sino explicitar una relación presente potencialmente en los primeros versos de la misma.

GRECIA no es, pues, en "Ode on Melancholy" ni un futuro que sintetiza el pasado y el presente, como en Hyperion, ni una representación de la capacidad humana de concebir ilusiones destinadas a ser frustradas, como en "To a Nightingale", sino que constituye, aún en el humilde papel que el poema le concede, un instrumento simbólico utilizado por el poeta en su descubrimien-

to de la complejidad de la conciencia humana.

Se ha hablado de "Ode to Psyche" como de la Cenicienta de las odas keatsianas (3) y cuando los estudios sobre la obra de Keats han elegido uno de estos cinco poemas para señalar en él supuestos defectos e "irregularidades" a menudo ha sido "To Psyche" la oda elegida (4). Se suele atribuir esta cualidad "defectuosa" al hecho de ser ésta la primera de las odas de 1819 y, por ende, a su naturaleza experimental. En mi opinión, si puede alguna de las odas ser considerada inferior a las demás, no es en absoluto la primera de ellas la que lo merece, sino, por el contrario, la última, "Ode on Indolence"; y si fuera necesario o aún posible apuntar un motivo para ello, el del cansancio con una forma métrica utilizada abundantemente durante tres meses parece al menos tan convincente como el expuesto usualmente de la inexperiencia keatsiana con la misma. "On Indolence" es la narración de una experiencia extremadamente subjetiva del poeta a la que el desarrollo de la oda no consigue (o no pretende) prestar la objetividad necesaria para que el poema abandone el ámbito de la banalidad. Leído tras las cuatro odas keatsianas compuestas anteriormente, el poema repite muchas imágenes utilizadas más efectivamente en aquéllas y tal vez por esta razón Keats excluyera "On Indolence" de Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems (1820), donde aparecieron las otras composiciones.

En seis estrofas tan perfectamente regulares(según el criterio de M.R.Ridley) que ni siquiera presentan los versos de

tres pies que aparecían en "Ode to a Nightingale", "On Indolence" narra cómo una mañana aparecen ante el poeta tres figuras fantasmales semejantes a las que decoran las urnas griegas. El poeta no las reconoce y las figuras desaparecen y reaparecen nuevamente en tres ocasiones distintas. Finalmente el poeta, descubriendo en ellas las personificaciones del amor, de la ambición y de la poesía, decide no seguirlas, prefiriendo disfrutar de la "drowsy hour" que su aparición ha interrumpido.

Si leemos "On Indolence" en relación con "To a Nightingale", es la arrebatada atribución de cualidades "ilusorias" al pájaro y de algún modo a sí mismo lo que el poeta evita en su última oda de 1819. El poeta, o la faceta suya que se constituye en personaje dramático de "On Indolence", ha escarmentado; sabe que la persecución del amor, de la ambición o de la poesía, como la del ave que representaba también la inspiración poética en "To a Nightingale", está condenada al fracaso; y elige en esta ocasión rechazar la aventura imaginativa y despedir a las figuras:

Vanish, ye Phantoms! from my idle sprite,
Into the clouds, and never more return!

(vv. 59-60)

Esta elección, sin embargo, suprime al mismo tiempo la tirantez, el dinamismo, que hacía aquel poema significativo y es esta ausencia de tensiones, de las cualidades dramáticas, dialécticas, presentes en las odas anteriores, lo que hace que "On Indolence" sea en gran medida simplemente la narración de una anécdota personal del poeta.

La GRECIA que aparece en "On Indolence" se limita a vestir y a calzar a las apariciones:

In placid sandals and in white robes graced;
(v. 4)

El hecho de que las personificaciones del amor, de la ambición y de la poesía vistan "à la grecque" y aparezcan

...like figures on a marble urn,
(v. 5)

quizás pretende contrarrestar la naturaleza completamente personal de los sentimientos despertados en el poeta por las apariciones e intenta tal vez hacer más significativo su rechazo de las figuras aunque sin conseguirlo realmente. Este parece ser todo el valor funcional de GRECIA en la oda, cuya carencia de dirección explica la actitud indecisa de Keats con respecto al orden de las estrofas que la componen (5). "Ode on Indolence" devuelve, pues, a GRECIA a la situación en que la encontrábamos en los primerísimos poemas keatsianos, en los que aparecía o bien como un elemento constitutivo del propio código poético, y por lo tanto desemiotizada, o bien con la función pobremente significativa de prestigiar muy externamente aspectos del poema o su propio texto.

2- "Ode to Psyche".

Existe abundante evidencia tanto externa como interna al poema para pensar que "To Psyche" es la primera que Keats compuso de las cinco odas escritas en primavera de 1819 y podemos incluso datarla en tal año entre el 21 y el 30 de abril (6). Esta

prioridad cronológica y la evidente relación de la oda con los experimentos del poeta en la búsqueda de una forma métrica tan tejida como el soneto pero más extensa, ha hecho que a menudo se considere la "Ode to Psyche" en términos de una forma que no es la suya sino la de las odas escritas con posterioridad. Desde tal punto de vista, la irregularidad métrica del poema, en el que ni siquiera las estrofas presentan el mismo número de versos, aparece forzosamente como una imperfección (7). Es cierto que "To Psyche" presenta desde un punto de vista muy superficial un aspecto desordenado, careciendo de la clara división en estrofas numeradas que caracteriza las odas posteriores; la distinción de cuatro partes, señalada habitualmente sobre la página mediante dobles espacios en las ediciones de la obra keatsiana, tampoco hace mucho por regularizar la forma externa de la composición, que queda de este modo dividida en veintitrés, doce, catorce y dieciocho versos. La propia medida de éstos varía mucho y aunque el pentámetro constituye la norma, el poema presenta algunos versos de tres pies y aún uno de dos, todo lo cual puede dar lugar a una cierta apariencia de desorden formal. Sin embargo, y como ha observado Kenneth Allott (8), si tal es la impresión que ejerce la composición en el buscador de evidencia para una teoría métrica de las odas keatsianas, la impresión producida por "Ode to Psyche" en el lector del poema como poema es muy diferente. La irregularidad de "To Psyche" desaparece en el momento en que la consideramos no en términos de una regularidad determinada sino en términos del orden creado por la oda misma; y éste es siempre el punto de vista que hace la lectura de un poema más ri-

ca; o mejor, constituye, en realidad, "conditio sine qua non" de la lectura de un texto poético.

Los primeros versos de "To Psyche" constituyen una especie de "captatio benevolentiae" con la que Keats se dirige a Psique antes de pasar a describir una experiencia: caminando por un bosque, el poeta descubre en un paraje arcádico a dos figuras abrazadas a las que identifica como las personificaciones míticas Psique y Cupido. A la descripción de esta escena y al reconocimiento de sus protagonistas siguen las estrofas (9) segunda y tercera, que presentan entre sí un notable paralelismo. En la primera de ellas el poeta lamenta el descuido de la diosa por parte de la piedad griega mediante imágenes alusivas a los cultos paganos:

temple thou hast none,
Nor altar heaped with flowers;
Nor virgin-choir to make delicious moan
Upon the midnight hours;
No voice, no lute, no pipe, no incense sweet
From chain-swung censer teeming;
No shrine, no grove, no oracle, no heat
Of pale-mouthed prophet dreaming.

(vv. 28-35)

En la tercera estrofa de la oda el poeta expresa su promesa de compensar este abandono y la estrofa se desarrolla como un eco de la anterior en sus imágenes y en su dicción:

So let me be thy choir, and make a moan
Upon the midnight hours;
Thy voice, thy lute, thy pipe, thy incense sweet
From swung censer teeming-

Thy shrine, thy grove, thy oracle, thy heat
Of pale-mouthed prophet dreaming.

(vv. 44-49)

Finalmente, en la última estrofa de la composición el poeta concreta su promesa en la construcción de un templo dedicado a Psique y describe el santuario, explícitamente erigido en su imaginación, como un paisaje metafórico de la mente, del mundo psíquico:

Yes, I will be thy priest, and build a fane
In some untrodden region of my mind,
Where branchèd thoughts, new grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind:

(vv. 50-53)

A rosy sanctuary will I dress
With the wreathed trellis of a working brain,
With buds, and bells, and stars without a name,
With all the gardener Fancy e'er could feign;

(vv. 59-62)

And there shall be for thee all soft delight
That shadowy thought can win,

(vv. 64-65)

Muchos estudiosos de la obra de Keats han observado las relaciones entre "Ode to Psyche" y el poema de Mary Tighe Psyche (1811) (10). C.L. Finney (11) ha rastreado asimismo elementos de la oda en la traducción de William Aldington de El asno de oro de Apuleyo (1566). El diccionario de Lempriere, sin embargo, (12) no presentando paralelismos de dicción con la oda, reúne toda la información sobre la leyenda de Psique de que el poema hace uso: su relación con Cupido y con Venus, sus atributos iconográficos, su culto tardío y su naturaleza representativa del

alma humana.

Por las razones que ya he mencionado, "Ode to Psyche" suele ser considerada por los especialistas como un poema menos firmemente tejido que las otras odas a las que precede en cronología (13). A menudo ello ha dado lugar a interpretaciones simplificadas del poema. Ian Jack, por ejemplo, ve en la oda sencillamente "un acto de adoración pagana" (14) y, en mi opinión, o bien tal afirmación es errónea o bien es incompleta, careciendo de contenido informativo mientras no se presente acompañada de una amplia documentación que precise las diferencias de significado existentes entre los actos de adoración pagana de la Grecia del siglo V y los ejecutados en Hampstead en 1819. Lo contrario supone cometer el grave error que consiste en confundir el valor semántico de los templos griegos con el de sus réplicas neoclásicas.

En mi opinión, "To Psyche" presenta una organización extremadamente artística y compleja de correspondencias y oposiciones que constituye la base de su funcionamiento significativo. No siendo el objetivo de mi estudio el análisis estilístico detallado de la poesía de Keats, me limitaré a apuntar solamente algunas de las relaciones funcionales del poema y en especial las que puedan arrojar luz sobre la GRECIA en él presente.

En primer lugar, y contra la supuesta irregularidad métrica del poema, cabe observar que la oda presenta una relativa regularidad externa en la simetría que le proporciona el hecho de estar compuesta por dos estrofas más cortas encuadradas por otras dos más extensas. Esta simetría aparece apoyada por el obvio pa-

ralelismo verbal entre las estrofas segunda y tercera y por las correspondencias de imágenes entre la estrofa inicial y la final. Podemos así tomar "branchèd", "pines", y "dark-clustered trees", de la última estrofa, como ecos o elementos simétricos en el poema con respecto a "forest" en la primera; "streams" (v. 56) está en la misma relación con respecto a "brooklet", (v. 12) y "rosy" (v. 59), "buds" (v. 61) y "flowers" (v.63) con respecto a "blossoms" (v. 11) y a "cool-rooted flowers" (v. 13). Del mismo modo, al "slumber" de Psique y Cupido en la primera estrofa corresponde en la última el "sleep" de las dríadas y las cualidades placenteras que impregnan la descripción inicial y que algunas expresiones subrayan ("fragrant-eyed", v. 13; "calm-breathing", v. 15) aparecen también en la estrofa final ("pleasant", v. 52; "quietness", v. 58; "soft delight", v. 64). Cupido, ausente de las estrofas centrales, reaparece también en la última ("Love") y el templo vegetal ("rosy sanctuary") que el poeta consagra a Psique al final de la oda está íntimamente relacionado con el claro del bosque en el que ha encontrado a los amantes al comienzo:

beneath the whispering roof
Of leaves and tremblèd blossoms,
(vv. 10-11)

La simetría entre las estrofas segunda y tercera resulta aún más evidente. Aparte de presentar un contraste con las otras dos en el hecho de ser más breves, como he observado ya, ambas comienzan dirigiéndose a Psique de un modo análogo: "O latest ...!" / "O brightest!". La tercera estrofa repite además lite-

ralmente todos y cada uno de los sustantivos que aparecen en los seis últimos versos de la segunda, lo que hace evidente el paralelismo entre ambas para cualquier lector de la oda.

A la estructura que acabo de esbozar, simétrica, espacial, y, por lo tanto, estática, se superpone en "Ode to Psyche" una estructura dinámica tan importante al menos como aquélla en el funcionamiento del poema. Esta segunda organización resulta evidente tan pronto como centramos nuestra atención en el tiempo del poema, la clave de todo movimiento, y observamos los tiempos verbales utilizados en la oda. Exceptuando los cuatro versos iniciales que invocan la benevolencia de Psique, la acción de la primera estrofa se desarrolla enteramente en tiempo pasado: "dreamt", "did see", "wandered", "saw", "lay", "touched", "had bade", "knew", "wast". Los vocativos con que la estrofa siguiente comienza paralizan momentáneamente la acción, aunque el inventario de indicios del abandono de la diosa por parte de la piedad griega se presenta gobernado sintácticamente por el único verbo activo de toda la estrofa y éste aparece en tiempo presente: "hast". La tercera estrofa, comenzando como la segunda con vocativos, entre los que se incluyen expresiones referidas al pasado ("were"), desarrolla su acción, como la anterior, en tiempo presente: "see", "sing". Finalmente, la última estrofa introduce desde su comienzo el futuro ("will be") y lo mantiene hasta la conclusión del poema: "will build", "shall murmur", "shall fledge", "shall be lulled", "will dress", "will breed", "shall be".

"To Psyche" evoluciona, pues, desde un pasado mítico a un

presente subjetivo y de éste a la incrementada subjetividad de la expresión de sus propósitos por parte del poeta. El desarrollo es, pues, una línea en la que el poeta participa cada vez más activamente. Pasivo espectador al principio, Keats, o la faceta suya que se constituye en protagonista dramático de la oda, pasa a continuación a opinar y a hacer comparaciones entre su diosa y otras del panteón olímpico, y concluye construyendo él mismo el santuario prometido. La implicación progresiva de la subjetividad del poeta en la acción del poema aparece subrayada por las propias imágenes. Tras la descripción que presenta la primera estrofa, el poeta adopta una actitud nostálgica:

O latest born and loveliest vision far
Of all Olympus' faded hierarchy!
(vv. 24-25)

Esta actitud se prolonga hasta el comienzo de la tercera estrofa:

When holy were the haunted forest boughs,
Holy the air, the water and the fire:
(vv. 38-39)

A partir del verso 40, sin embargo, la nostalgia evoluciona hacia una actitud más activa:

Yet even in these days so far retired
From happy pieties, thy lucent fans,
Fluttering among the faint Olympians,
I see, and sing, by my own eyes inspired.
(vv. 40-43)

El último verso citado indica claramente el cambio de dirección de la oda, en la que es ahora la subjetividad del poeta y no los hechos lo que gobierna la acción. La última mitad de tal verso

parece implicar que la predilección del poeta por la diosa no obedece sino al hecho de estar siendo ésta creada por Keats mismo y la enumeración de signos del descuido de la diosa adquiere ahora en su repetición un valor muy diferente de la nostalgia expresada por su primera aparición. La última estrofa, mediante su mención de elementos relacionados con el mundo psíquico ("mind", "thoughts", "brain", "thought"), terminará de orientar la oda hacia la subjetividad y algunos de los verbos utilizados ("dress", "feign", "win") subrayarán la naturaleza psíquica, no-objetiva, del ámbito descrito por estos versos.

Partiendo de las relaciones que he analizado en el poema, se puede considerar el funcionamiento de "Ode to Psyche" en términos de una compleja interacción de dos estructuras diferentes. Una de ellas, estática, se concentra en Psique visualmente como imagen mítica y presta a la oda su regularidad formal, pudiendo en cierto modo sugerir el "acto de adoración pagana" que Ian Jack ve en el poema. La clave de la efectividad poética de "To Psyche", sin embargo, reside, a mi parecer, en la tensión entre esta organización estática y el sistema dinámico superpuesto a ella. Mediante esta segunda organización, el poeta, manteniendo ingeniosísimamente la simetría por medio del paralelismo de las imágenes, consigue al mismo tiempo trasladar la acción desde el mundo mítico-objetivo al mundo psíquico-subjetivo del que la mitología griega hace a Psique representación. Hasta el verso 40 la Psique de la oda es la figura mitológica que el lector asocia automáticamente a la tradición iconográfica griega, latina, renacentista y barroca. Pero a partir del verso 40 el

poeta pasa del signo a lo representado por el signo. Keats no está hablando ya de Psique, sino de sus propias facultades mentales, aunque sugiriendo mediante paralelismos una relación con la primera mitad de la oda y basando el desplazamiento en el hecho de haber sido Psique en Grecia representación del alma. La organización espacial, simétrica, de la oda se presenta así como una falsa apariencia, como un "trompe l'oeil" con el que el poeta oculta el cambio brusco del objeto de su atención en el poema. En este cambio, sin embargo, reside todo el funcionamiento dinámico de la oda.

La simetría producida por el sistema estático de "To Psyche" suaviza las diferencias entre la representación y lo representado, entre Psique y la psique, pero también otras diferencias que surgen en el desarrollo del poema. Así, si en la comparación entre las estrofas primera y última he observado numerosas correspondencias, la evolución de la oda da lugar también a numerosas oposiciones. Las imágenes vegetales y el tono sensual del comienzo sugerían la sencillez, el instinto y las cualidades naturales usualmente subrayadas en las descripciones arcádicas de la poesía keatsiana y especialmente, como he estudiado, en las composiciones tempranas del poeta. Sin embargo las propias imágenes vegetales y de sensualidad en las que descansa gran parte de la simetría de la oda son instrumentos en su última estrofa utilizados por Keats para sugerir un intrincado ámbito en el que lo que aparece enfatizado es la complejidad, la naturaleza artificiosa, laberíntica, del mundo psíquico. El poema ha conducido al lector desde una Arcadia conocida hasta una Arcadia cere-

bral completamente nueva pero al mismo tiempo mucho más verosímil. Nada hay aquí tan puro o simple como quisiera el soñador arcádico. Desde el comienzo de la descripción de esta "region", "pleasant pain" introduce el color oximorónico que es característico de su geografía; si hay aquí placeres y delicias, nada tienen en común con la pasividad arcádica, sino que son producto de un "working brain". El paisaje mental es, en realidad, un lugar de contradicciones y presenta incluso la contradicción suma de ser y no ser real al mismo tiempo, como los verbos "dress", "feign" y "win" sugieren en su contexto.

En el seno de la organización del poema, GRECIA se sitúa claramente en las coordenadas del sistema estático del mismo y sólo indirectamente en el sistema dinámico. Es decir, la relación indirecta de GRECIA con este último es análoga a la que existe entre la Psique del comienzo de la oda y la psique de la última estrofa, o entre el "locus amoenus" inicial y el laberinto psico-vegetal al que conduce el movimiento del poema. Como Psique o el paisaje arcádico, GRECIA es un modelo un tanto externo de acuerdo con el cual el poeta concibe otra dimensión.

Los primeros cuarenta versos de "Ode to Psyche" construyen la GRECIA, familiar para el lector de la obra keatsiana, que resulta de la fusión de los mitos áureo y arcádico. Encontramos la codificada topografía (hierba, flores, arroyo, etc.,) y la fantasía amorosa no menos convencional que aparecen tan a menudo en la poesía de Keats que ya he estudiado. Resulta innecesario tras los capítulos anteriores insistir en la relación entre GRECIA y tales elementos, especialmente en un texto ti-

tulado "Ode to Psyche". La enumeración de emblemas del culto griego por sinécdoque continúa la definición de GRECIA en términos de la armonía natural-humano-divina de la Arcadia y el tono nostálgico presente en ella es también el habitual en las elaboraciones arcádicas, tanto keatsianas como no keatsianas, aunque es posible, como ha observado W.J.Bate (15) distinguir un lejano retintín burlón en el prolongado inventario. Finalmente y precisamente en los versos más nostálgicos del poema, la Arcadia sugiere sus limitaciones:

though too late for antique vows,
Too, too late for the fond believing lyre,
When holy were the haunted forest boughs,
Holy the air, the water, and the fire;

(vv. 36-39)

Keats sugiere la naturaleza cerrada del mundo arcádico, compuesto de elementos limitados y de contadas posibilidades, incapaz de admitir realidades nuevas. La felicidad de la Arcadia es la felicidad de la ignorancia y "the fond believing lyre" puede leerse en este sentido, como también las "happy pieties" que encontramos a continuación (v. 42).

A partir del verso 41, como ya he observado, Keats deja de escribir sobre Psique, o sobre Arcadia, o sobre sacrificios griegos, para iniciar un discurso sobre su propia subjetividad aunque la conservación en éste de lo que he llamado la estructura estática de la oda consigue ocultar este cambio hasta el final del poema. Ahora bien, el discurso sobre la psique se desarrolla siguiendo una organización modelada por la descripción arcá-

dica inicial; el poeta escribe sobre la mente o sobre la imaginación en términos de templos, de oráculos, de flautas y de parajes placenteros. GRECIA, pues, le sirve como modelo en su investigación de la subjetividad (y, por lo tanto, de la naturaleza y de la validez de la poesía), como en otras ocasiones: pero es una GRECIA descolorida, esquemática y descarnada, como corresponde a un modelo. Arcadia ha sido reducida a su osamenta, a una armazón conveniente que Keats utiliza en la construcción poética.

Una vez estudiadas las relaciones existentes entre los distintos elementos funcionales de "To Psyche" y el valor de GRECIA en el ámbito creado por las mismas, cabe relacionar la oda referencialmente con el universo extratextual y determinar la situación de GRECIA en tales coordenadas. La "Ode to Psyche" se plantea como un intento por parte del poeta de prestar objetividad a la subjetividad. No, por supuesto, objetividad científica, sino la objetividad poética consistente en imaginar, por ejemplo, las características de un templo situado en la mente, una vez concebida la mente en términos espaciales, y expresar el resultado (expresión de la que la propia concepción forma parte) según las convenciones del código específico de comunicación que es la poesía. Keats toma una personificación mítica originada, podemos suponer, como un medio de hacer objetiva, lingüística, una dimensión subjetiva, y la traslada a su vez a la subjetividad. La figura, sobrecargada por las tradiciones literaria y artística, y al mismo tiempo prácticamente obsoleta como modo de conocimiento, se revela adecuada solamente en algunos

de sus rasgos, en su osamenta, y asimismo el mito de GRECIA al que Keats ha vinculado el de Psique.

La "Ode to Psyche" constituye una amplia metáfora de la formación de la personalidad, de la creación de la subjetividad, y resulta oportuno comparar el poema con la extensa carta escrita por Keats a George y Georgiana, su hermano y la esposa de éste, en 1819. Una larga sección de esta carta (16), en la que significativamente Keats incluye una transcripción de la oda, trata de exponer el proceso de formación de la personalidad ("soul-making", en la terminología del poeta) como resultado de la síntesis dialéctica de la confrontación entre la sensibilidad ("heart" en palabras de Keats) y la realidad. En este sentido cabe subrayar la importancia de la oposición en "To Psyche" entre el pasado arcádico y un futuro más sombrío y ver en la oda una múltiple simbolización en la que podemos distinguir en primer lugar y frente a una concepción pasiva de la subjetividad, una concepción moderna del psiquismo como fruto de la actividad, de la experiencia. GRECIA proporciona a esta nueva concepción la referencia temporal, convirtiéndose en representación de una ingenuidad epistemológica probablemente nunca verdadera en los términos arcádicos convencionales utilizados por la oda y definitivamente imposible en 1819.

A otro nivel diferente, "To Psyche" desarrolla la simbolización metapoética habitual en el texto keatsiano. Un año antes de componer la oda, Keats le había escrito a J.H.Reynolds una larga carta (17) en la que, concibiendo del mismo modo que en el poema la vida psíquica en términos espaciales como una "Mansion

of Many Apartments", describía aquellos ámbitos ya explorados y los que se proponía investigar. La carta aplicaba este símil también a la vida cultural de la comunidad humana y comparando la poesía de Milton y la de Wordsworth, concluía que la de éste último, no siendo intrínsecamente más valiosa, investigaba el campo nuevo de la subjetividad, anteriormente desconocido o irrelevante. A través de la oposición entre una Psique objetivizada, concretada simbólicamente mediante el mito áureo, y una psique como conciencia subjetiva (que el poema al mismo tiempo pretende reducir a cierta objetividad aunque sobre base epistemológica más adecuada a su tiempo), el poeta toma, pues, su posición junto a Wordsworth y la poesía moderna. GRECIA se sitúa de nuevo en las coordenadas de este nivel de simbolización en el ámbito de un pasado que si es significativo es precisamente por su oposición a los objetivos del poeta moderno. La función metapoética de "To Psyche" aparece al mismo tiempo, como muy a menudo sucede en un poeta tan difícil de desligar de su obra como es Keats, al considerar la oda como una reflexión de éste sobre su carrera poética. El mundo arcádico sobre el que en tantos aspectos descansa la Psique del comienzo de la composición, es el de la poesía keatsiana de 1816 y 1817 y puede leerse en la oda la GRECIA allí presente como una representación simbólica de la ingenuidad que los poemas de 1819 y 1820 pretenden superar.

Frente al papel concedido a GRECIA en Hyperion, la GRECIA de "Ode to Psyche" se ha convertido, por lo tanto, a todos los niveles de significación, en símbolo del pasado, de lo obsoleto. El poema aprovecha el prestigio cultural de GRECIA, aunque sólo

para constituirse en su crítica, para situar sus objetivos en el polo opuesto de los valores por GRECIA representados. Sin embargo, y en algunos aspectos, GRECIA se presenta al mismo tiempo en la oda como modelo del presente y del futuro históricos, poéticos y personales del poeta; el pasado, cuya crítica y superación es la norma del presente, es al mismo tiempo condición y parte de éste inevitablemente; y aunque ya no le es posible a GRECIA representar el futuro ni siquiera simbólicamente, su propia crítica no puede sino expresarse en términos del símbolo mismo.

3- "Ode on a Grecian Urn".

Resulta difícil hoy día emprender una lectura de "Ode on a Grecian Urn" con la inocencia, con la "willing suspension of disbelief", para usar la afortunada expresión de Coleridge, que suele ser requisito indispensable para la adecuada recepción de un texto poético. Es muy posible que no exista en toda la poesía inglesa una composición lírica más contrvertida y con respecto a la cual se hayan ensayado más diversas explicaciones. En los últimos cincuenta años la oda se ha convertido de hecho en el campo de pruebas en el que los críticos han experimentado sus más ingeniosos procedimientos de análisis sin que ello haya dado lugar a consenso alguno con respecto a la interpretación del poema aunque a menudo, eso sí, el proceso ha promocionado los propios métodos de análisis utilizados. En tales circunstancias, el investigador que emprende una vez más el análisis de la oda

difícilmente puede aspirar al éxito donde tantos antes que él han fracasado. Contra el escepticismo a que esta situación podría dar lugar, cabe hacer, sin embargo, una observación alentadora con respecto al valor de los estudios literarios: todo modelo del funcionamiento de una composición se basa - o debe basarse- en relaciones observables en la misma y las distintas interpretaciones, aún siendo contradictorias entre sí, contienen verdades que incluso en el caso de una interpretación inadecuada son sólo parcialmente falsas en cuanto que son consideradas de primer orden frente al segundo orden que tal vez les corresponde. Mi lectura de "Ode on a Grecian Urn" intentará desentrañar la oda como una organización basada en la polisemia de un símbolo -GRECIA- y en el peor de los casos habrá solamente sobrevalorado un conjunto de relaciones cuya presencia puede verificarse en el texto y que son, en mi opinión, de primera importancia funcional en el poema.

"Ode on a Grecian Urn" es la composición en que Keats utiliza un lenguaje más concentrado y económico de toda su obra poética y presenta desde su propio comienzo la compleja fusión de elementos dialécticamente opuestos que constituye la base de su efectividad:

Thou still unravished bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
(vv. 1-2)

La ambigua colocación de "still" (18), la segunda palabra de la oda, la sitúa ya entre la temporalidad y la intemporalidad, el ámbito en que se desarrollará el poema, y recuerda un uso pare-

cido en The River Duddon (1820), de Wordsworth (19). La actitud arrebatada, el "ravishment" del poeta ante la urna, contradice al mismo tiempo el adjetivo "unravished" y la quietud descrita por el texto: "quietness", "silence", "slow time". La primera estrofa continúa fundiendo contradicciones a través de la predicación simultánea del silencio de la urna y de su capacidad comunicativa: "historian", "express", "tale", "legend". El interrogatorio del poeta consigue finalmente prestarle a la quieta urna el arrebatado con que el propio poeta se ha dirigido a ella:

What leaf-fringed legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

(vv. 5-10)

La sugerencia del movimiento sigue una progresión ("haunts", "pursuit", "struggle", "escape") que culmina en el éxtasis con el que la estrofa concluye.

La vida que la primera estrofa ha conseguido infundir a la urna sugiere inmediatamente el paso del tiempo, la impermanencia. Por ello la segunda estrofa de la oda se desarrolla subrayando la detención del tiempo, las cualidades permanentes de las imágenes representadas:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endeared,
Pipe to the spirit ditties of no tone:
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave

Thy song, nor ever can those trees be bare;
 Bold Lover, never, never canst thou kiss,
 Though winning near the goal -yet, do not grieve:
 She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
 For ever wilt thou love, and she be fair!

(vv. 11-20)

El texto está constituido por negaciones: las flautas no pueden oírse, los árboles no pueden conocer el otoño, el amante no puede besar a su amada. Sin embargo la estrofa consigue convertir tales negaciones en afirmaciones: la música inaudible es más dulce; los árboles disfrutan de eterna primavera; y el amante no verá nunca a su amada envejecer. La conversión mágica de la quietud de la urna en su movimiento y finalmente en su perpetua felicidad se prolonga en la tercera estrofa, donde las negaciones de la segunda se convierten en el "forever", cuya repetición preside la parte central de la oda y que constituye la expresión de la permanencia de este sueño de felicidad:

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor bid the Spring adieu:
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! more happy, happy love!
 For ever warm and still to be enjoyed,
 For ever panting, and for ever young-

(vv. 21-27)

Encontramos aquí de nuevo "still" utilizado como al comienzo del poema para sugerir al mismo tiempo el movimiento y la intemporalidad de la escena y la repetición (en seis ocasiones) del adjetivo "happy" constituye también un modo de expresar la

fusión de vida, felicidad y eternidad que las figuras de la urna le sugieren al poeta. Los tres últimos versos de la tercera estrofa, sin embargo, introducen un ámbito de la experiencia con el cual el mundo de dicha permanente representado por las imágenes de la urna está relacionado por oposición:

All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
A burning forehead, and a parching tongue.

(vv. 28-30)

Al parecer, el mundo del dolor, de la ansiedad y de la frustración hace su aparición en la oda para subrayar la eterna felicidad de lo anteriormente descrito. Pero al mismo tiempo, "breathing", adjetivo predicado de la "passion" propia del mundo impermanente, sugiere la cualidad arrebatada, impetuosa, fugaz, asociada a "panting", relacionado en el poema con los amantes esculpidos en la urna. En cualquier caso ha aparecido en la oda, como en "To a Nightingale", un "here" con respecto al cual la dicha eterna de la urna comienza a presentarse dudosa, improbable, quizás falsa.

La cuarta estrofa, comenzando con una nueva serie de preguntas semejantes a las que aparecían en la primera, intentará contrarrestar la desilusión que ha empezado a impregnar la oda al final de la estrofa anterior. Como al comienzo, las preguntas describen una escena, esta vez una procesión que se dirige hacia el lugar de la celebración de un sacrificio:

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,

Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
 And all her silken flanks with garlands dressed?
 (vv. 31-34)

Sin embargo la escena progresa hacia la intemporalidad solamente a través del énfasis en la vacuidad ("emptied"), en el silencio ("silent") y en la ausencia de vida ("desolate") que son cualidades de las urnas, del mármol:

What little town by river or sea shore,
 Or mountain-built with peaceful citadel,
 Is emptied of this folk, this pious morn?
 And, little town, thy streets for evermore
 Will silent be; and not a soul to tell
 Why thou art desolate, can e'er return.
 (vv. 35-40)

La propia "little town" que las preguntas del poeta describen está ausente de la urna y en ella el gozoso sonido de las flautas y la arrebatada persecución del comienzo de la oda han desaparecido completamente, sustituidos por una seriedad casi fúnebre. El poeta se aleja de las escenas descritas para dirigirse en la última estrofa al conjunto de la urna, o más bien, a su forma:

O Attic shape! Fair attitude! with brede
 Of marble men and maidens overwrought,
 With forest branches and the trodden weed:
 Thou, silent form, dost tease us out of thought
 As doth eternity:

(vv. 41-45)

Los "men and maidens" son ahora claramente de mármol; es decir, han perdido toda la vida que parecía animarlos en las tres pri-

meras estrofas. Están, al mismo tiempo, agotados, como sugiere una acepción de "overwrought". La urna, concebida en un principio en términos de pasión y calor, se revela ahora mármol frío y presenta asociaciones funerarias, las más lejanas imaginables del reino de felicidad de las tres primeras estrofas:

Cold Pastoral!

When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
"Beauty is truth, truth beauty, -that is all
Ye know on earth, and all ye need to know".

(vv. 45-50)

Sin embargo una de las promesas de la urna sí se cumple y el "Sylvan historian" habla por fin para expresar en dos versos (20) una extraña afirmación que sugiere la fusión de contrarios con la que la oda empezaba.

Los estudios sobre "Ode on a Grecian Urn" se han centrado tradicionalmente en torno a dos focos principales de atención: la localización arqueológica de la urna concreta que el poema utiliza y, sobre todo, el análisis de los dos últimos versos del mismo desde los más diversos puntos de vista imaginables. Con respecto a lo primero, en rigor muy tangencialmente relacionado con la investigación literaria, Ian Jack (21) ha dejado muy clara la naturaleza compuesta de la urna keatsiana, mezcla de escenas de las esculturas del Partenón y de elementos variados procedentes de distintas pinturas y piezas arqueológicas. Mucho más espinosa es la segunda cuestión y la investigación literaria no parece estar hoy día más cerca de su solución que hace cincuenta

años, cuando T.S. Eliot la resumió del siguiente modo:

...this line [se refiere al verso 49 de la oda] strikes me as a serious blemish on a beautiful poem and the reason must be either that I fail to understand it, or that it is a statement which is untrue [...] The statement of Keats seems to me meaningless; or perhaps the fact that it is grammatically meaningless conceals another meaning from me. (22)

La mayoría de los estudios de la oda pueden considerarse como intentos de interpretar los 48 versos que preceden a la afirmación final en términos tales que hagan significativa, coherente, ésta última. Incluso Cleanth Brooks, quien pretende en sub brillante ensayo (23) interpretar los dos versos finales dramáticamente en su contexto, hace de ellos una síntesis del poema, una convicción keatsiana sobre la belleza y la verdad de una "percepción imaginativa de lo esencial".

En mi opinión todas las interpretaciones de la oda han hecho de ésta un problema irresoluble por partir de unas premisas erróneas y apriorísticas: la de que la urna representa la belleza, y la de que, puesto que Keats es un poeta, esto es (según implica la opinión común), un enamorado (o un profesional) de la belleza, la urna debe decir la verdad. Tales premisas condenan el poema, a mi parecer, a la incoherencia o a una coherencia forzada conseguida mediante sofismas. Mi interpretación intentará demostrar que la segunda suposición es errónea por estar basada en la primera, que lo es también parcialmente. Desde mi punto de vista "Ode on a Grecian Urn" se presenta como un juego de

magia blanca, en el que la palabra ambigua, el elemento truca-
do, oculto por demasiado evidente, es GRECIA. El análisis de la
GRECIA que la oda presenta será, por lo tanto, el primer paso y
al mismo tiempo el centro de mi demostración.

"Ode on a Grecian Urn" es el poema de Keats que más abier-
tamente muestra lo que he llamado en este estudio GRECIA. Es tam-
bién, con "Ode to a Nightingale", el poema keatsiano más cono-
cido y en su lectura descansa la mayor parte de las opiniones
que relacionan a Keats con Grecia en los términos que ya he
criticado en el segundo capítulo de este trabajo. El título de
la oda explicita suficientemente su asociación intencionada con
GRECIA. La descripción en el poema de dos escenas recurrentes en
la poesía keatsiana que ya he estudiado, ambas inconfundiblemen-
te asociadas a GRECIA y en realidad portadoras de la mayor par-
te del contenido semántico de este campo asociativo en la obra
de Keats, resulta también evidente. La escena que fascina al poe-
ta desde la segunda mitad de la primera estrofa de la oda hasta
el final de la tercera es por lo menos tan antigua en la obra
del poeta como "I stood tip-toe upon a little hill". Encontramos
en la descripción de la escena báquica de la oda incluso expre-
siones de aquel poema y muchos aspectos allí subrayados reciben
también aquí un énfasis especial. Los "young men and maidens"
del poema juvenil (v. 231) son evidentemente hermanos de los
del octavo verso de la oda y el deseo sexual que en ésta presta
su sentido a la persecución de la doncella por el joven es para-
lelo al verso 229 de "I stood tip-toe...". Incluso la inmovili-
dad que constituye la idea clave del poema posterior aparecía ya

en la composición temprana ("motionless", v.232). Más significativa aún es la oposición en "I stood tip-toe..." entre la felicidad duradera de los young men and maidens" y la impermanencia y la frustración sugeridas en el poema por "not burnt with thirsting..." (v. 225). Los dos últimos versos de la tercera estrofa de la oda contraponen a la dicha perpetua de la urna una impermanencia análoga expresada en términos muy semejantes:

That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
A burning forehead, and a parching tongue.

Resulta evidente que la GRECIA esculpida en la urna, o por lo menos la descrita por el entusiasmo del poeta, es una versión refinada, expresada más hábilmente desde el punto de vista técnico, del sueño arcádico tan a menudo presente en la obra de Keats. Las cualidades vegetales con que aparece asociada ("flowery", v. 4; "leaf-fringed", v. 5; "trees", vv. 15-16; "boughs", v. 21; "leaves", v. 22; "forest branches", "weed", v. 43) la relacionan con el mundo natural, como resulta obligado en toda recreación de la Arcadia. El sensualismo inseparable del mito arcádico también impregna la escena ("sweetly", v. 4; "ecstasy", v. 10; "sweet", v. 11; "sweeter", v. 12; "sensual", v. 13; "kiss", v. 17; "bliss", v. 19). La felicidad de los recogedores de los primeros frutos del tiempo aparece subrayada por la repetición de "happy" a lo largo de la tercera estrofa de la composición y se combina en la misma con el rasgo más característico del mito: la abolición del tiempo. La escena representada en la urna es, pues, una descripción de la ensoñación arcádica y no solamente

por sus características, sino también por la presencia explícita de su propio nombre en el séptimo verso del poema.

Si leemos cuidadosamente las tres primeras estrofas de "Ode on a Grecian Urn" observaremos que en ellas lo que el poeta pretende y lo que consigue de hecho brillantemente es la fusión de la felicidad y la intemporalidad áureo-arcádicas con una realidad muy vívida. La primera mitad de la oda crea en el lector la impresión de hacer real algo que siempre ha sido fantástico. Nos es posible pensar en la felicidad de la Edad de Oro sólo dando por supuesta su naturaleza imaginaria. Y el lector de la oda de Keats siente una fascinación ante esta combinación nueva semejante a la que experimenta viendo a un ilusionista llevar a cabo ante sus propios ojos actos que sabe totalmente imposibles. Esta conversión de la urna en portadora de cualidades incompatibles es una ilusión que el poeta crea a través de la sugerencia de ciertas relaciones míticas, esto es, no analizadas, sino aceptadas provisionalmente por el lector, quien, en el automatismo de sus reacciones ante el poema, no advierte el engaño del que está siendo objeto. Este engaño poético resulta sólo posible mediante la GRECIA que resulta insustituible en la oda.

La urna consigue en primer lugar identificarse con la vida y la felicidad representadas (o leídas por el poeta) en su decoración y esto resulta posible no solamente por la relación espacial entre la urna y la escena en ella esculpida, sino al mismo tiempo por la asociación por parte de Keats y en general por parte de la época neoclásica y aún por nuestro tiempo, entre Grecia y una primitiva Edad de Oro de dicha terrenal; y, puesto

que el título mismo de la oda hace a la urna griega, en cierto modo implica el título también la arcádica felicidad de la urna; si bien a través de una relación muy imprecisa, característicamente mítica. Al mismo tiempo que "feliz", la urna es eterna: no sólo ha sido esculpida en mármol, lo que parece proporcionarle la capacidad de permanecer "for ever", sino que a través de la escena arcádica, pertenece a un mundo en el que la duración, el paso del tiempo, no existe. Finalmente la urna es verdadera por ser griega, por poseer una entidad histórica real y al mismo tiempo una corporeidad física innegable: no fue construida por las hadas sino por un artesano griego real -nos dice el arqueólogo- y está además palpablemente presente ante el poeta en el museo en el que la admira.

La urna puede así fundir lo incompatible: es al mismo tiempo "feliz", "eterna", y "real" por la capacidad proteica de GRECIA; porque GRECIA constituye una amalgama de mitos, todos ellos habitualmente relacionados con los aspectos positivos de la experiencia y exclusivos de los aspectos negativos de la misma. La naturaleza doble, "trucada", de la urna empieza, sin embargo, a resultar visible tan pronto como consideramos que a la eterna felicidad de los personajes de la escena báquica corresponde, sin duda, el eterno sufrimiento del desdichado Laocoonte en el grupo escultórico helenístico. GRECIA (o las formas concebidas por sus artistas) es eterna en un sentido, feliz en otro, y real en aún otro diferente; pero no todo ello a un mismo tiempo.

Para aceptar la felicidad de la urna el lector ha tenido que olvidar el aspecto en el que su eternidad se basa, puesto

que resulta muy difícil imaginar la felicidad del mármol; el lector ha tenido que tomar las figuras pétreas como humanas, identificando representación y representado como, según la leyenda, hacían los pájaros con las cerezas pintadas por Apeles. Al mismo tiempo ha tenido también que olvidar su realidad histórica (y por histórica, si no infeliz, al menos mixta). Para concebir la urna en su dimensión intemporal ha debido el lector olvidar o al menos debilitar las relaciones evocadoras de las cualidades humanas atribuidas a las figuras en ella representadas. La urna es eterna, sí, pero solamente en cuanto que es piedra y no pasión o felicidad o respiración humana. Finalmente, la aceptación de la realidad histórica o táctil de la urna exige que el lector ponga entre paréntesis tanto su felicidad (al menos en los términos absolutos sugeridos por la lectura de la oda, incompatibles con el ámbito espacio-temporal al que por falta de mejor nomenclatura designamos como "realidad") como su eternidad (nada hay eterno para la Historia sino el cambio).

La urna, pues, que puede asociarse con cada una de las tres cualidades que acabo de apuntar sólo en tanto que no se relacione con las otras dos, constituye, presentándose como una entidad que reúne las tres cualidades simultáneamente, un razonamiento lógico defectuoso, engañoso. La ficción de su verdad proviene del automatismo de la respuesta del lector, quien acepta las relaciones sugeridas por ella en la oda míticamente, sin análisis -como es común en la lectura de textos poéticos-, sin

advertir la trampa que el poeta le ha tendido. GRECIA funciona así en el poema del mismo modo que dos palabras con igual forma gráfica o fonética en un chiste o en un juego de palabras: oculta la irreconciliabilidad de elementos que sólo superficialmente funde.

La segunda escena representada en la urna y descrita en la cuarta estrofa de la oda, desarrollando aspectos también recurrentes de la GRECIA keatsiana, sugiere, no obstante, valores menos idealizados en la urna y revela por ello en cierto modo la falsedad sobre la que se ha sustentado la aparente síntesis elaborada en las primeras tres estrofas. El sacerdote, el novillo y el resto de la procesión hacia el sacrificio, todo ello relacionado con la epístola en verso a J.H.Reynolds (vv. 20-25), se presentan de una manera más objetiva que las figuras de la anterior escena, aunque también mediante interrogaciones. La soledad y el silencio de la "little town" contradicen finalmente la felicidad y el movimiento de la escena inicial; la eternidad expresada allí por "for ever" se ha convertido aquí en la ausencia contenida en "never" e incluso las cualidades de realidad a que aspiraban las figuras del comienzo han desaparecido sustituidas por la naturaleza fantasmal de estas calles que ni siquiera aparecen ya representadas en la urna.

Las razones principales de que "Ode on a Grecian Urn" haya sido siempre malinterpretada se relacionan, en mi opinión, con la tendencia en los lectores a identificar automática e inadvertidamente el poema con la urna de la que el mismo hace uso y la belleza del uno con la de la otra. Es evidente, sin embargo, que

se trata de dos realidades diferentes y resulta muy conveniente al analizar la oda hacer la distinción entre ambas. La urna compone una armonía sin tensiones, arcádica e imposible; el poema, sin embargo, presenta un juego dialéctico, y así no-armonioso, entre el supuesto concierto imposible de la urna y el "here" que aparece al final de la tercera estrofa de la oda. Resulta en este sentido muy interesante comparar "Ode on a Grecian Urn" con "Ode to a Nightingale", poema organizado como una dramatización de las relaciones entre un "there" ficticio creado por el poeta y un "here" objetivo que lo refuta. Contemplada "Ode on a Grecian Urn" desde esta perspectiva, podemos distinguir en ella, como en "To a Nightingale", un poeta-actor a cuya elaboración de una ficción de perfecta armonía permanente la urna se presta por griega, y un poeta-autor cuyas actitudes respecto a los elementos del poema no deben identificarse con las de su protagonista. El poeta-actor interpreta la urna y el poeta-autor interpreta mediante el conjunto de su poema la interpretación (equivocada) de la urna llevada a cabo por parte del poeta-actor en las tres primeras estrofas de la oda. Al final de "To a Nightingale" el poeta -o de nuevo, una de sus facetas dramáticas- reconocía la falsedad de su visión inicial:

the fancy cannot cheat so well
As she is famed to do, decieving elf.

En "Ode on a Grecian Urn" la última estrofa hace lo mismo. La única diferencia es que no es el poeta -o alguno de los aspectos de su conciencia- quien hace una afirmación paralela. Quien se

dirige al lector es la urna misma, y teniendo en cuenta que ésta ha mantenido una falsa apariencia en el desarrollo de la oda, no debe resultar extraño que intente "cheat" de nuevo. El "sylvan historian" miente así por última vez en el poema al pronunciar sentenciosamente los dos versos finales del mismo:

"Beauty is truth, truth beauty, -that is all
Ye know on earth, and all ye need to know".

Como mantiene Cleanth Brooks, la afirmación de la urna es consistente con lo que la urna ha "dicho" a lo largo del poema. Sin embargo, donde Brooks ha visto una urna que dice verdades, un "good historian", GRECIA oculta a un historiador mentiroso, aunque sus mentiras sean mentiras piadosas y podamos por ello considerarla "a friend to man".

En el tejido de relaciones constituido por el poema, GRECIA es, pues, la Arcadia de tantas composiciones keatsianas aunque utilizada de un modo muy especial. La antigua fe en el símbolo ha sido convertida en símbolo a su vez de error e ingenuidad y el poema, muy semejante a "Ode to a Nightingale", dramatiza la situación de la conciencia humana entre dos planos contradictorios de su experiencia.

Si mi estudio del valor de GRECIA en la red de lazos internos en que consiste la dinámica de "Ode on a Grecian Urn" ha dado lugar a una interpretación poco usual del poema, la consideración de GRECIA y de la oda en función de su relación de referencia con respecto al universo extratextual revela también aspectos de la composición que habitualmente son ignorados por

los investigadores. La extraña afirmación con que "Ode on a Grecian Urn" termina ha dado lugar a que el poema haya sido leído casi siempre como un texto metapoético o incluso metaestético y esta perspectiva es, a mi parecer, la que mejor se adecúa a su organización. La actitud general de los estudios sobre la oda identifica, no obstante, en esta función metapoética la belleza de la urna con la del poema, identificación que resulta, en mi opinión, inadmisibles. Tal actitud ve en la urna que la oda presenta (y que, no lo olvidemos, no es sino uno, aunque importantísimo, de los elementos sobre los que el poema basa su funcionamiento) una generalización simbólica del arte, de la poesía y en general de la actividad estética considerada en un sentido muy amplio. Ahora bien, si la urna, o mejor, la depurada Arcadia feliz, permanente y además real en la que las tres primeras estrofas de la oda convierten a la urna, fuera en el poema una representación de la poesía, estaríamos claramente ante unas concepciones poéticas que Keats había comenzado a abandonar, como ya he observado en este trabajo, en 1817, mientras componía Endymion. No es necesario, por otro lado, recurrir a evidencia externa al poema, como la que acabo de sugerir, para comprobar que la situación es muy distinta. "Ode on a Grecian Urn" presenta claramente un desdoblamiento dramático del poeta y resulta muy conveniente distinguir entre la concepción de la poesía que sustenta la actitud del poeta-actor con respecto a la urna y la concepción, mucho más amplia, del mundo poético que orienta el desarrollo del poema. Desde este punto de vista, podemos distinguir una poesía que funde la felicidad, la permanencia y la rea-

lidad, poesía representada por la urna tal y como ha sido interpretada por el poeta-actor que la contempla; y por otro lado podemos ver que en absoluto concilia el desarrollo de la oda tales realidades, sino que, por el contrario, el poema se plantea como una dialéctica entre la visión en la urna de un mundo de armonía perfecta y eterna y la refutación de la visión, el intento de desenmascararla.

Podemos así, como tan a menudo ha resultado obligado en la lectura de otros poemas keatsianos, combinar la lectura metapoética de "Ode on a Grecian Urn" con una lectura autobiográfica de la composición. La urna constituye, en efecto, una representación del arte, de la poesía y de todo lo que es susceptible de apreciación estética, pero la representación no responde a las concepciones estéticas o poéticas de Keats en el momento de componer el poema. La oda es una interpretación de una interpretación y en ella Keats critica severamente actitudes características de su poesía temprana. Dado que tales actitudes corresponden a sentimientos muy arraigados en la sensibilidad humana, Keats puede generalizar su autocrítica haciéndola poéticamente objetiva, expresión de actitudes humanas habituales con respecto a la realidad. Sin embargo Keats, el Keats de primavera de 1819, el autor de "Ode on a Grecian Urn", parte de presupuestos mucho menos ingenuos en la organización de su oda y, sin resolverla, plantea en ésta la contradicción entre el ámbito de unas aspiraciones humanas desorbitadas, ilegítimas, y el hecho de su satisfacción imposible.

La urna se presenta, por lo tanto, como un símbolo metapoé-

tico y simboliza, en efecto, una concepción de la poesía, pero no la que gobierna el texto de la oda, sino la que orientaba la obra temprana de Keats; es una representación simbólica de tal actitud estética. La experiencia excitada de la armonía eterna de la urna es también real, por supuesto, psíquicamente real, pero sólo humanamente verdadera o relevante en tanto que su realidad se combine con la de otras dimensiones de la experiencia humana. Y la oda entera presenta a su vez una función metapoética desde este punto de vista: si la urna representa una poesía inaceptable y su opuesto lógico (descrito al final de la tercera estrofa:

a heart high-sorrowful and cloyed
A burning forehead, and a parching tongue.)

las condiciones de su inaceptabilidad, el poema, incluyendo, comprendiendo y haciendo significativa la oposición entre ambas realidades, representa una poesía que admite y reconoce las contradicciones. Y tal es el texto de "Ode on a Grecian Urn".

GRECIA es, pues, también con referencia al mundo externo a la oda, una simbolización del error, de la ingenuidad. Una ingenuidad maravillosamente atractiva, una ignorancia enormemente tentadora que nos recuerda los días dorados de nuestra infancia; y real también como son reales nuestros recuerdos infantiles, pero portadora de una realidad engañosa a través de nuestra propia inclinación excesiva a imaginarla aisladamente olvidando su extraña relación con el resto de nuestros recuerdos y experiencias.

Resulta un tanto sorprendente descubrir que precisamente en

"Ode on a Grecian Urn", el poema keatsiano en que más a menudo han basado lectores y críticos la asociación intuitiva entre Keats y un mundo griego vagamente definido, GRECIA resulta ser una parodia de GRECIA, su crítica y refutación. Tal vez la dificultad para observar esto responda a una necesidad de nuestra cultura, una necesidad nuestra, de los lectores de Keats, de imaginar una GRECIA semejante a la de la oda y además verdadera. Lo cierto es que entre tantas y tan diferentes interpretaciones como se han hecho de "On a Grecian Urn" ninguna le ha permitido a la urna mentir y que si la mía lo hace no es ciertamente sin escrúpulos o sin que me haya cerciorado de que la actitud de Keats en su poesía y correspondencia de 1819 tiende a la desmitificación de lo que hasta la composición de las odas ha sido en él un mito favorito, aún indispensable. La GRECIA pretérita, tantas veces convertida en simbólico futuro de su poesía, de su época, y de su vida misma, se revela en las odas de 1819 obsoleta en todos sus aspectos, pasado. Un pasado improbable ("Ode on a Grecian Urn") o un pasado de ignorancia ("To Psyche"); felicidad imposible ("Ode to a Nightingale") o infelicidad mucho más verosímil ("Ode on Melancholy"). Pasado con consecuencias para el presente, pasado vigente en la memoria, pero pasado al fin. GRECIA ha dejado de constituir en la poesía keatsiana el ideal de belleza en que Endymion o Hyperion la convertían. Ahora GRECIA es uno de los elementos del universo compuesto por el discurso keatsiano y dentro de éste representa una ingenuidad que ha desaparecido de la obra del poeta. Keats ha descubierto ahora en GRECIA también que

every mental pursuit takes its reality and
worth from the ardour of the pursuer -being
in itself a nothing- (24)

Sin embargo GRECIA aún da forma a la concepción keatsiana del universo; le presta al poeta un andamio para la construcción de su psique y, aunque modificada en sus fines, aparece en las odas como conservada; intacto en muchos sentidos el aspecto que presentaba en "I stood tip-toe upon a little hill", uno de sus primeros poemas.

NOTAS

- 1- Sobre la evolución de la llamada "sonnet stanza", la estructura métrica y otros aspectos estilísticos de las odas, vid. M.R.Ridley: Keats' Craftsmanship, pp. 191-240. Vid. también D.Perkins: The Quest for Permanence, pp. 244-257, y W.J. Bate, John Keats, pp. 500-509.
- 2- En su forma primitiva la oda presentaba cuatro y no tres estrofas, y la enumeración de emblemas que aparece en la primera estrofa de la versión publicada en Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems (1820) continuaba originalmente la sucesión de imágenes macabras que presentaba la estrofa inicial del poema suprimida en la versión publicada. Vid. J.Stilliger, op. cit., p. 374. Sobre "Ode on Melancholy" vid. W.Empson: Seven Types of Ambiguity, pp. 214-216, y W.J.Bate: John Keats, pp.520-524.
- 3- K.Allott: "The 'Ode to Psyche'", en K.Muir(ed.): John Keats: A Reassessment, p. 75.
- 4- Cf. M.R.Ridley: op. cit., p. 205. Sobre "Ode on Indolence" vid. W.J.Bate: John Keats, pp. 527-530 y S.M.Sperry: Keats the Poet, pp. 286-291.
- 5- La versión de la oda copiada por Charles Brown presenta un orden diferente de las estrofas(1,2,4,6,3,5) del usual en las ediciones de la obra de Keats. En tal manuscrito los números de las estrofas han sido corregidos de acuerdo con el orden usual, que sigue la sucesión de estrofas que aparece en el otro manuscrito existente del poema, el de Woodhouse, aunque parece ser que éste es una copia del de Brown.
- 6- En la larga carta escrita por Keats a su hermano George y a su cuñada Georgina entre el 14 de febrero y el 3 de mayo de 1819 (Gittings:Letters,pp. 210-256) el poeta transcribe la oda refiriéndose a ella como el último poema que ha compuesto y el 21 de abril había copiado en la misma carta "La

Belle Dame sans Merci", escrita en tal día mismo.

- 7- Vid. Ridley, op. cit., p. 205. Algunos de los problemas que surgen al interpretar las odas como una progresión han sido estudiados por R.F.Gleckner: "Keats's Odes: The Problems of the Limited Canon", en Studies in English Literature, V (1965), pp. 577-585.
- 8- K.Muir(ed.): John Keats: A Reassessment, p. 78.
- 9- Por comodidad llamaré en las páginas siguientes "estrofas" de "Ode to Psyche" a las divisiones que habitualmente aparecen distinguidas en las ediciones de la poesía de Keats mediante dobles espacios tipográficos.
- 10- Vid. W.J.Bate: John Keats, p. 493; I.Jack, op. cit., pp. 202 y 211-212.
- 11- Op. cit., II, pp. 614-616.
- 12- Pp. 567-568.
- 13- Vid., por ejemplo, W.J.Bate: John Keats, p. 487, y sobre todo M.R.Ridley, op. cit., pp. 197-210.
- 14- I.Jack, op. cit., p. 204.
- 15- John Keats, p. 492.
- 16- Gittings, Letters, pp. 248-251.
- 17- " " " 90-97.
- 18- El texto publicado en Annals of the Fine Arts, XV(enero, 1820) añade una coma inmediatamente después de la palabra "still" (vid. J.Stillinger, op. cit., p. 372). En mi opinión aún así presenta la palabra lejanas sugerencias adverbiales si bien muy amortiguadas.
- 19- "After-thought", v. 5: "Still glides the stream..."
- 20- J.Stillinger ("Who says What to Whom at the End of the 'Ode on a Grecian Urn'", en The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems, pp. 167-173) ha demostrado, a mi

parecer, convincentemente, que la puntuación impresa de la oda es la más digna de crédito. Los estudios modernos (entre otros, los de C.Brooks, C.M.Bowra, D.Bush, W.J.Bate, y D.Perkins), con la excepción de E.R.Wasserman, atribuyen el último verso y medio a la urna dirigiéndose a los lectores, en contra de la tradición que lo atribuya al poeta (J.M.Murry, por ejemplo). Vid. J.Stillinger (1971) para bibliografía sobre este punto.

- 21- Op. cit., pp. 217-221.
- 22- T.S.Eliot: "Dante", en Selected Essays, p. 270.
- 23- "History without Footnotes: An Account of Keats's Urn", en The Well-wrought Urn, pp. 124-135.
- 24- R.Gittings: Letters, p. 73.

VII- LAMIA, THE FALL OF HYPERION, Y LA DESINTEGRACION DE GRECIA.

1- Lamia.

La mayoría de los estudios evolutivos (y muy pocos no lo son) de la poesía keatsiana distinguen en ésta un proceso en el que cada composición contiene un análisis más crítico de las concepciones que más o menos explícitamente aparecían en la obra temprana del poeta. No es de extrañar, pues, que GRECIA, que, como he estudiado en los capítulos anteriores, organiza simbólicamente gran parte de las opiniones y actitudes keatsianas más relevantes con respecto a la composición de poesía, sea el objeto de una progresiva desmitificación en la obra posterior de Keats. La concepción optimista de la imaginación y de la belleza y la fe en la validez moral de una poesía concebida dentro de tal marco, ideas que caracterizaban las composiciones incluidas en Poems (1817), van encontrando poco a poco tales complejidades en la realidad que la investigación del poeta puede corroborarlas (siquiera entre paréntesis, como en "Ode on a Grecian Urn") y también al mismo tiempo invalidarlas. Esta última es la dirección que tiende a seguir la diacronía de la visión keatsiana del universo, en la que poema tras poema Keats va descomponiendo más y más analíticamente su experiencia. En ella encuentra el poeta no ya los elementos simples o puros sugeridos por su obra temprana sino, por el contrario, una creciente dialéctica que hace completamente inviables síntesis del universo

como las que "Sleep and Poetry" o "I stood tip-toe upon a little hill", por ejemplo, constituyeran. La poesía keatsiana de 1819 muestra una conciencia progresiva de la naturaleza contradictoria, trágica, de la condición humana, como Hyperion primero y sobre todo las odas muestran. En Lamia y en The Fall of Hyperion, las últimas grandes composiciones de Keats, tal conciencia aparecerá intensificada y ambos poemas llevarán aún más lejos el intento del poeta de situarse él mismo y su actividad creativa en el seno de un universo en el que la frustración, el conflicto y el sufrimiento dejen de ser ignorados para convertirse en los elementos no sólo más característicos de la realidad sino también los más significativos. Lamia, siendo evidentemente un discurso metapoético, intentará sobre todo presentar el universo de la experiencia en términos tales que lo hagan "real" (y el de Keats es aquí un distanciamiento casi científico) y al mismo tiempo comprensible; The Fall of Hyperion investigará principalmente la naturaleza moral del discurso poético e introduce, por lo tanto, una dimensión inexistente en el poema anterior. Este segundo Hyperion, más fragmentario aún que el primero, será, pues, esencialmente un metadiscurso. Ambas composiciones, escritas al final de la época poéticamente activa de Keats (el poeta morirá en Roma algo más de un año más tarde), cierran el ciclo de metamorfosis de GRECIA con una última transformación que es, como las anteriores, creativa; es decir, cognoscitiva.

Lamia es un poema desconcertante (1). Esto es así especialmente para el lector que ha recibido crédulamente las palabras del historiador de "Ode on a Grecian Urn" o el sueño de felici-

dad que "Ode to a Nightingale" en realidad desaconseja. En cierto modo Lamia se asemeja a otros poemas keatsianos. Como Endymion, constituye la narración de los amoríos entre un mortal y un personaje femenino perteneciente a otra esfera aunque resulte aquí completamente inapropiado el ver en Lamia a una diosa. Sin embargo, las semejanzas entre Endymion y Lamia se sitúan más bien en el plano de la simetría de lo que opone ambos poemas. Frente al final feliz de la persecución de Endymion, la de Lycius, el protagonista de la nueva obra, concluye trágicamente con su propia destrucción y con la ridiculización, además, de sus aspiraciones. Lamia continúa más bien, llevándola hasta sus últimas consecuencias, la línea de "La Belle Dame sans Merci", una balada compuesta por el poeta aproximadamente al mismo tiempo que las odas de 1819 y en la que una belleza misteriosa atrae a un caballero para abandonarle finalmente en un paraje simbólico de la frustración y de la muerte. La dudosa validez de una visión imaginativa que no solamente aliena al poeta del mundo de sus semejantes, pues resulta incompatible con tal mundo, sino que además se revela (claramente en "Ode to a Nightingale") inconsistente consigo misma, es el objeto principal de las preocupaciones poéticas keatsianas en 1819 y así lo evidencian las odas. Lamia constituye la investigación de un nuevo procedimiento para tratar el mismo problema. En algunas de las odas compuestas en primavera Keats había enfocado el objeto de su análisis mediante un desdoblamiento del yo del poeta que ponía en juego amplias posibilidades dramáticas; en Lamia, escrito en verano del mismo año, la ironía se convierte no sólo en el talante de la composición

sino también en la técnica que utiliza Keats para investigar poéticamente un problema del que el interés principal es su irresolubilidad.

El núcleo argumental de Lamia está basado en la leyenda narrada por Robert Burton en The Anatomy of Melancholy (1621), procedente a su vez de la Vida de Apolonio de Tiana de Filostrato. Keats había leído recientemente a Burton y Lamia está concebido como una obra de adaptación en verso de este material, incluyendo la primera edición de Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems el fragmento de The Anatomy of Melancholy (2) a continuación del poema. Resulta interesante que el poema añada al comienzo de la composición un episodio introductorio, aparentemente un tanto desvinculado del hilo narrativo principal pero profundamente relevante con respecto a la caracterización de la protagonista central de la obra. El episodio compone, por otro lado, un contrapunto muy significativo en relación con el resto de la narración. En él el dios Hermes busca en vano en los bosques de Creta a una ninfa de la que está enamorado. Se encuentra con Lamia, quien, reducida ahora a la apariencia de una serpiente, desea recuperar la forma de mujer que en otro tiempo tuvo. Lamia tiene el poder de hacer visible a la ninfa deseada por Hermes y el dios le pide a la serpiente que lo ejerza, prometiéndole a cambio la recuperación de su aspecto femenino. Cumplen ambos lo prometido y Hermes y la ninfa desaparecen en el bosque y Lamia, "now a lady bright" (I, 171), abandona Creta para marchar a Corinto y seducir a Lycius, de quien está enamorada. El resto de la primera de las

dos partes del poema narra la seducción de Lycius y la retirada de los amantes a un palacio que, situado en medio de Corinto, no conocen ni Lycius ni habitante alguno de la ciudad. La segunda parte de la narración se ocupará de la destrucción del sueño feliz que es la vida de los amantes en el palacio. Lycius, en un primer momento satisfecho con su delicioso aislamiento, desea pronto casarse con Lamia e invitar a sus conocidos a la boda, y no logran disuadirle las protestas de Lamia. Esta, "In a pale contented sort of discontent" (II, 135), dispone un banquete fantástico para recibir a los invitados. Con ellos llega Apollonius, el maestro de Lycius, quien fijando su mirada penetrante en Lamia, hace desaparecer a ésta y asimismo el palacio por ella fingido, causando al mismo tiempo, al parecer, la muerte de Lycius.

Lo que resulta más sorprendente en Lamia es la ambivalencia de sus elementos. Le es imposible al lector decidir quiénes son aquí "buenos" y "malos". Los personajes y las situaciones están concebidos en términos tales que destruyen en el lector todo su aparato habitual de respuesta, toda posibilidad de identificación, y éste es un objetivo perseguido por el poeta concienzudamente. Keats mantiene un artificioso distanciamiento irónico a lo largo de todo el poema que le permite no tomar partido por uno u otro personaje. Los protagonistas, y sobre todo Lamia y Apollonius, son enormemente ambiguos y resulta imposible asociarlos a una cualidad sin relacionarlos al mismo tiempo con la contraria. Lamia es al comienzo del poema una serpiente y sugiere inevitablemente por ello y por su seducción de Lycius el mal, la

serpiente bíblica del Paraíso. Bernice Slote (3) ha señalado sus relaciones con la hetaira griega y con la mujer vampiro de la tradición turca y tampoco es difícil ver en ella semejanzas con la Ondina de la narración de La Motte Fouqué (traducida al inglés en 1819). Keats le atribuye en un principio una apariencia demoníaca:

She seemed, at once, some penanced lady elf,
Some demon's mistress, or the demon's self.

(I, 55-56)

La asocia también a Circe (I, 115) y esta capacidad de hechizar, de persuadir, de engañar, está presente en toda alusión a las palabras del personaje:

the words she spake
Came, as through bubbling honey,

(I, 64-65)

La aliteración de sibilantes que suele impregnar los versos hablados por Lamia sugiere también el siseo de la serpiente aún después de su metamorfosis (por ejemplo, I, 116-122) y por lo tanto, sus asociaciones bíblicas con el mal. Resulta difícil, sin embargo, relacionarla de manera consistente con la maldad y en este sentido es importante señalar, aparte de su propio sufrimiento, su protección de la ninfa y el hecho de que sea Lycius y no Lamia quien desencadene la tragedia final. Lamia es esencialmente un enigma y si puede crear ilusiones o engaños, también es capaz de lo contrario haciendo a la ninfa visible para Hermes. Tampoco Apollonius es fácilmente reductible al papel que le concede la lectura más simplista del poema. Según ésta el

sabio es una representación de la ciencia, destructora de la poesía ("Philosophy will clip an Angel's wings", II, 234), representando Lamia a ésta última. Sin embargo la sabiduría de Apollonius evoca en el poema también los conocimientos de magia que Lempriere le atribuye (4) y tanto su aspecto como las expresiones que el texto de la composición utiliza para referirse a él sugieren otros personajes que, como el "ancient mariner" de Coleridge (5), difícilmente podrían asumir una representación tan sencilla de la actitud científica. Lamia conoce todas las artes de la seducción y es, por lo tanto, una tentadora irresistible. Para Lycius resulta completamente imposible (y esta es la "deficiencia" trágica del personaje) dejar de sentir una pasión arrebatada por ella, tanto más en cuanto que Lamia tiene el poder de convertir su existencia en un sueño de felicidad. El único obstáculo que existe para que esto suceda es la incapacidad de Lycius para olvidar el mundo que ha conocido anteriormente. Lycius quisiera conciliar lo irreconciliable y conjura así una tragedia que, en definitiva, era inevitable desde el principio.

En el conjunto del juego de espejos que Lamia constituye, ninguno de los comentarios del poeta puede tomarse como otra cosa que como un artificio destinado a multiplicar las facetas presentadas por el material narrativo. Llamar a Lycius "happy" (I, 185) en el momento de encontrarse con la bella por primera vez supone el uso de una ironía cargada de crueldad y la actitud burlona que el poeta adopta para referirse a los encantos terrenales (por oposición a atractivos más "espirituales") de Lamia recuerda el tono de algunos versos de Byron:

Let mad poets say whate'er they please
 Of the sweets of Faeries, Peris, Goddesses,
 There is not such a treat among them all,
 Haunters of cavern, lake, and waterfall,
 As a real woman, lineal indeed
 From Pyrrha's pebbles or old Adam's seed.

(I, 328-333)

Usando una compleja doble ironía, Keats expresa aquí una preferencia por mujeres de carne y hueso frente a diosas y hadas precisamente con referencia a Lamia, que en el desarrollo de la narración demostrará estar tejida de la misma sustancia que los sueños. El poema hace uso constante de palabras como "dreams" (I, 377), "shades" (I, 236), "spell" (I, 345), o "sleights" (I, 285), empleadas con el mismo valor irónico, como descubre toda segunda lectura del mismo.

La máxima ironía del poema la constituye la escena introductoria. En ella lo primero que sorprende al lector es el abandono por parte del poeta de la seriedad que acompañaba a toda referencia a los mitos griegos en la anterior poesía keatsiana. Los protagonistas del episodio pertenecen al reino mitológico, no son humanos, y en tales circunstancias ("Real are the dreams of gods", I, 127) Hermes y la ninfa pueden satisfacer plenamente sus aspiraciones:

Into the green-recessèd woods they flew
 Nor grew they pale, as mortal lovers do.

(I, 144-145)

El episodio presenta, por otro lado, la segunda ironía de ser los mitos creación humana y de ser capaces sus protagonistas de con-

seguir lo que no pueden los hombres llevar a cabo. Los sueños de los personajes míticos son reales precisamente porque los de los hombres no lo son y la felicidad del dios y de la ninfa reflejan, prefiguran en este irónico contexto, la trágica frustración de las aspiraciones de Lycius. O mejor aún, al revés: la felicidad de Hermes es consecuencia, en un sentido muy general, de la tragedia de Lycius, de lo limitado de la condición humana.

El distanciamiento del poeta con respecto a su creación resulta evidente en todos los aspectos de Lamia. El constante cambio de punto de vista con respecto a la acción y a los personajes y el uso recurrente de la ambigüedad para presentar dos actitudes diferentes o incluso opuestas en simultaneidad constituyen parte de una técnica de distanciación a la que obedece la propia versificación del poema. Al referirme a los primeros poemas de Keats he observado cómo cuando el poeta había utilizado en ellos el pareado lo había hecho con una visible tendencia a contrariar el uso del mismo por parte de Dryden, de Pope y de otros autores de finales del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII. La versificación de Lamia, donde el poeta hace coincidir cada dos pentámetros rimados con una unidad sintáctica, a situar sus puntos y comas al final de cada verso e incluso a utilizar el verso equilibrado, característico todo ello del arte de tales autores, implica un estudio cuidadoso de la poesía de éstos por parte de Keats y en especial de la obra de Dryden (6). Olvidando sus ataques a los poetas del siglo XVIII en "Sleep and Poetry", Keats adopta ahora una actitud pragmática y utiliza, en una versión adaptada, la forma métrica que mejor

se adecua a sus propósitos. El pareado heroico, cumpliendo las condiciones de rapidez y flexibilidad requeridas por la naturaleza narrativa de su material y por la actitud despegada adoptada por el poeta con respecto a su creación, constituye una parte importante de la brillantez técnica en que Lamia basa su efectividad.

La imposibilidad de identificar comentario o personaje alguno de Lamia con las actitudes del poeta, constituyendo el mérito principal de una composición concebida con tal propósito, ha dado lugar a menudo a cierto desconcierto en los lectores, quienes por convención literaria están acostumbrados a encontrar alguna relación, por indirecta que ésta sea, entre el creador de un poema y su creación. Ello ha dado lugar a interpretaciones biográficas de Lamia que difícilmente pueden enriquecer un poema cuya intención evidente a todos los niveles es precisamente la desaparición del autor entre una muchedumbre de puntos de vista contradictorios(7). Lamia no es, sin embargo, irónico en un sentido al menos. Si el poema está construido mediante enfoques dobles o cambiantes, elementos ambiguos, y desplazamientos constantes de la línea divisoria entre lo verdadero y lo falso, hay algo que resulta en él científicamente objetivo, incontestablemente "real": la destrucción del sueño paradisíaco de Lycius y, por lo tanto, la inevitabilidad humana del dolor. Como el mundo de felicidad perpetua que creaba el protagonista de "Ode on a Grecian Urn", el sueño de Lycius es en gran medida una construcción de Lycius mismo creada por el sencillo procedimiento que consiste en olvidar su condición humana. Lamia constituye

una tentación en cierto modo, pero su capacidad para "unperplex bliss from its neighbour pain" (I, 192) no es sino la proyección de una peligrosa tendencia de los hombres, creadores de mitos de felicidad, y de Lycius mismo en concreto. La deliciosa vida de los amantes en el palacio de Lamia ejemplifica exactamente lo contrario de la indisolubilidad de elementos opuestos descubierta por el poeta en "Ode on Melancholy" y si aquel poema desenmascaraba la falacia de las sensaciones o emociones puras, Lamia, subrayando la naturaleza ficticia de éstas, las descubre además peligrosas, aún mortales.

La radical ambigüedad de Lamia constituye el eje principal del poema. Desde el comienzo mismo el personaje reúne simultáneamente cualidades atractivas y repugnantes; puede ser demoníaca (I, 56) y divina (I, 257); cruel (I, 290) y compasiva (I, 100); infrahumana en su aspecto (serpiente) y al mismo tiempo dueña de poderes superiores. Reúne, pues, las condiciones para que Lycius o Apollonius construyan por sí mismos su propia idea de Lamia, su propia Lamia, siendo tan incompleta la del uno como la del otro. La cuestión planteada aquí no es cuál de las dos actitudes tiene la razón, o cuál está más cerca de la verdad. Tanto la estupidez de Lycius como la crueldad de Apollonius repelen la identificación del lector e invalidan ambas actitudes tomadas en términos absolutos. El que tanto Lamia como el sueño de felicidad de Lycius y Lycius mismo sean destruidos mientras que Apollonius sobrevive a la tragedia plantea el problema en términos muy diferentes. No se trata en este poema radicalmente desmitificador de elegir entre dos actitudes ética, metafísica

ca o epistemológicamente diferentes la más noble, valiosa o verdadera, pues tales coordenadas son también, en último término, construcciones míticas, engañosas, respuestas mentales sólo muy indirectamente relacionadas con los hechos. La elección aquí es mucho más pragmática; se trata de decidir entre la muerte y la supervivencia. La felicidad soñada por Lycius para combatir el dolor, el conflicto y la muerte resulta no ser sino un camino mucho más rápido hacia la propia destrucción, y la actitud de Apollonius respecto a Lamia, no siendo ni más verdadera (ignora indudablemente muchos aspectos de la realidad global del personaje) ni más virtuosa (a menos que la crueldad constituya una virtud), se revela la única compatible con los hechos, con la realidad. El resultado de la elección sugiere en el lector el empobrecimiento de la experiencia y la sensación lóbrega de servidumbre que suelen acompañar a toda elección frente a la ficción de libertad y omnipotencia que precede a las decisiones; y es en este plano donde aparece Lamia como una representación poética profundamente realista de la condición humana.

El objeto de la investigación de Lamia lo constituyen las diferentes actitudes humanas frente a la experiencia y su viabilidad. El poema, dramatizando el desarrollo de una respuesta ingenuamente imaginativa y de otra imaginativamente analítica frente a un mismo hecho (o frente a dos realidades diferentes, pues la percepción determina lo percibido), se constituye en un discurso crítico de la ficción, del mito, de la capacidad imaginativa, y, en definitiva, de todo automatismo de la percepción con

respecto a la experiencia. Ello sugiere inevitablemente la consideración en Lamia de un nivel metapoético al que el texto se presta con gran facilidad. Desde este punto de vista, el palacio de Lamia y la felicidad de los amantes, quienes disfrutaban en él de

unperplexed delight and pleasure known
(I, 327)

evocan simbólicamente el "bowery nook" ("Sleep and Poetry", 63) que la poesía temprana de Keats identificaba con el poema mismo. Lycius se retira con Lamia a un ámbito en el que los conflictos han sido abolidos, al jardín de Flora, cuya imposible existencia intenta ocultar en vano la tapia que lo rodea. Este ente ficticio, el jardín de Flora, la poesía escapista, se mantiene solamente mediante el encantamiento, el artificio, las habilidades mágicas de la poetisa Lamia:

She set herself, high thoughted, how to dress
The misery in fit magnificence.
She did so, but 'tis doubtful how and whence
Came, and who were her subtle servitors.
About the halls, and to and from the doors,
There was a noise of wings, till in short space
The glowing banquet-room shone with wide-archèd grace.
A haunting music, sole perhaps and lone
Supportress of the faery-roof, made moan
Throughout, as fearful the whole charm might fade.
Fresh carvèd cedar, mimicking a glade
Of palm and plantain, met from either side.

(II, 115-126; el subrayado
es mío)

La fragilidad de la construcción, subrayada irónicamente por el

poeta, quien anticipa ya así su destrucción final, obedece a su frágil procedencia: la capacidad de la poetisa Lamia de engañar no es, en realidad, sino un reflejo de la capacidad del lector Lycius de engañarse, de cumplir dentro de su sueño las aspiraciones cuya satisfacción las calles de Corinto no admiten. En el jardín de Flora, en el palacio de Lamia,

Where he was mirrored small in paradise
(II, 47)

Lycius puede ser feliz eternamente; pero sólo si el palacio le es suficiente; sólo, en definitiva, si acepta estas pequeñas dimensiones ("small" presenta, de nuevo, un acento irónico): si abandona su humana condición. El poema contiene así, como "Ode on a Grecian Urn", una representación simbólica de un poema; un poema que es, sin embargo, muy diferente de Lamia, como eran diferentes e incluso opuestas la oda y la urna que parodiaba en ella cierto tipo de poesía.

Pero no es el paradisíaco retiro de Lycius y Lamia la única analogía metapoética de la composición. Otra es, naturalmente, la visión cruel, desmitificadora, de Apollonius. El ojo del misterioso sabio es un órgano de realidad fáctica, tan insensible a los encantos de Lamia como a las súplicas y acusaciones de Lycius. Y como la mirada de Apollonius, "keen, cruel, perçant, stinging" (II, 301), la del autor del poema reduce los polifacéticos sucesos de la tragedia a los términos fríos y descarnados que ya no admiten ulterior análisis. Keats ha narrado lo sucedido en el centro de esta habitación de los espejos que es Lamia mediante la descripción de las imágenes que cada espejo

reflejaba. Pero finalmente ha precisado también las dimensiones, la posición y la naturaleza plana, cóncava o convexa de cada uno de ellos, reduciendo así la aparente multiplicidad de lo descrito a un único punto de vista: el de "las cosas como en realidad son"; o mejor, como son para quien de toda apariencia desconfía.

Lamia contiene, por lo tanto, una severísima crítica del poeta con respecto a su obra de 1817 y 1818. La lectura metapoética de la composición hace del desdichado Lycius, claramente la figura peor tratada por el poema, una representación analógica del autor de "Sleep and Poetry" o de Endymion. Frente a él y frente a la ingenuidad de su visión del mundo y de la poesía, Lamia propone un nuevo modo de operación poética basado en la crítica de la percepción y en la percepción crítica, por lo tanto. Un procedimiento, pues, científico, mediante el cual la actividad poética recupera su valor cognoscitivo y su relevancia humana y el poeta la capacidad de comprender al menos, si no de paliar, "the agonies, the strife/Of human hearts" ("Sleep and Poetry", 124-125). "They seek no wonder but the human face", dirá Moneta de los poetas en The Fall of Hyperion (I, 163): y Lamia intenta desacreditar definitivamente los dudosos "wonders" omnipresentes en la poesía keatsiana de 1817 y respecto a los cuales los poemas de 1818 y 1819 habían mostrado una desconfianza progresiva. La extraordinaria crueldad contenida en el poema resulta tanto más impresionante por el hecho de ser el autor mismo su víctima y la destrucción de Lycius, el joven Keats en la clave metapoética de la obra, resulta harto sintomática en re-

lación con la desaparición de la poesía keatsiana de ciertos elementos constantes hasta la composición de Lamia.

Como resulta inevitable en un poema narrativo cuya acción tiene lugar entre Creta y Corinto, cuyos actores se llaman Lycius y Apollonius, y cuya escenografía intenta ser arqueológicamente correcta hasta en los detalles menos significativos (8), GRECIA es una presencia constante en todos y cada uno de los versos de Lamia. Es precisamente esta omnipresencia de GRECIA lo que hace muy difícil determinar en el poema su funcionamiento significativo. Está presente en el reino mítico del idilio introductorio, donde es parte importante del "cliché" arcádico, tratado aquí como tal y con una ligereza sorprendente para el lector de la anterior poesía keatsiana. Está también presente en el mundo humano y dentro de éste aparece en el ámbito "real" e igualmente en el ámbito fingido que es el palacio de Lamia. Tal omnipresencia era característica, como he observado ya en otro capítulo, de la GRECIA de Endymion; pero allí la aparente ubicuidad de GRECIA estaba subordinada a su asociación constante con ciertas cualidades y a su desvinculación de otras y ello posibilitaba la delimitación de su valor significativo. Sin embargo el funcionamiento ambiguo, contradictorio, de todos los elementos presentes en Lamia hace esto imposible. GRECIA aparece a ambos lados de cualquiera de las oposiciones significativas que distingamos en el poema. Forma parte de lo real y de lo ficticio, de lo desagradable y de lo grato, del mundo natural de los bosques cretenses y de la sofisticada vida urbana de Corinto. Nada le permite al lector vincular la GRECIA de Lamia a

una cualidad más que a otra y lo que mejor caracteriza a esta GRECIA frente a las diferentes GRECIAS que presentaba la poesía keatsiana anterior es, además de su condición ubicua, la presencia en ella de conflictos. Aparecen aquí por primera vez en un poema de Keats griegos grotescos ("dreadful", II, 145; "herd", II, 150) como los que acuden invitados a celebrar la unión de Lycius y Lamia (9) y no solamente hermosos griegos, como Lycius y tal vez alguna de las facetas de su amada. Lycius mismo es puesto en ridículo constantemente por el poema y la única idealización posible en Lamia del mundo griego, el episodio de Hermes y la ninfa, se presenta concienzudamente desarticulada por el tono burlón del narrador, quien hace del "ever-smitten Hermes" (I, 7) una especie de Don Juan de las praderas cretenses. Más importante aún, GRECIA es en Lamia el ámbito en el que se desarrolla la tragedia y por ello muestra haber perdido de repente las cualidades arcádicas que antes la definían como un reino de armonía perfecta, ya fuera real o no. Esta pérdida da lugar en Lamia a la identificación de GRECIA con lo contrario del conjunto de ideas que Arcadia organizaba: GRECIA ha pasado a ser, ni más ni menos, la realidad. La realidad en toda su confusión de aspectos contradictorios; la realidad real y la realidad fingida, dulce realidad y realidad amarga, realidad opaca, traslúcida y transparente. Cada pieza del calidoscopio que Lamia compone muestra un aspecto de esta nueva GRECIA que a fuerza de significarlo todo deja finalmente de significar.

GRECIA se presenta en Lamia como una ausencia de forma que solamente resulta significativa por comparación con las formas

que anteriormente adoptaba. Ha sido reducida a infinitas partículas, cada una de las cuales cumple su función escenográfica de proporcionar color local al contexto en que ocurre, de situar tal contexto en las coordenadas espaciotemporales. Como la ambientación medieval de The Eve of St. Agnes, GRECIA consiste en Lamia en vestuario y decoración y estos elementos, importantes en un poema narrativo, presentan, sin embargo, una importancia totalmente subordinada por comparación con la antigua posición de privilegio que la obra del poeta solía conceder a GRECIA en la jerarquía simbólica. Al mismo tiempo, GRECIA ha perdido toda la relevancia metapoética que presentaba en la anterior poesía de Keats. Resulta imposible en Lamia extraer del análisis de GRECIA conclusiones útiles respecto a la visión keatsiana del universo o referentes a sus concepciones estéticas si no es negativamente, señalando por comparación con el resto de la poesía de Keats las cualidades que esta GRECIA no presenta. En Lamia la simbolización de las intenciones estéticas del poeta ha dejado de depender de las agotadas posibilidades de GRECIA para ser asumida por otros elementos del poema (las canas de Apollonius, o su mirada penetrante). GRECIA, perdida su función, desaparecido el objetivo que la unificaba y que le proporcionaba su forma, se desintegra ahora en la red que Lamia compone de espejos y espejismos; reflejándose entre sí, crean éstos la realidad.

2- The Fall of Hyperion.

The Fall of Hyperion es sin duda el poema keatsiano que plantea mayores dificultades (10). No sólo es, como Hyperion, un tex-

to incompleto, sino que el fragmento mismo, presentando contradicciones e inconsistencias que al menos los dos primeros libros de la anterior composición no mostraban, produce en el lector la impresión de encontrarse ante una obra interrumpida en un estadio anterior del proceso de su creación que Hyperion. Ocultan aquí la forma de la obra tanto la ausencia de las partes no construidas de la misma como la presencia de elementos pertenecientes a un andamiaje que el edificio concluido sin duda hubiera suprimido. Ante esta situación, algunos estudios de la obra keatsiana (11) simplemente ignoran el fragmento, considerándolo inaccesible a un análisis fructífero. Otros autores, concediendo un valor a mi parecer excesivo al hecho de que Keats aprovechara en su segundo Hyperion porciones del primero, centran su interés en la comparación de tales porciones (12). Este último punto de vista tiende inevitablemente a presentar The Fall of Hyperion como un segundo intento por parte de Keats de llevar a cabo al final del verano de 1819 la fracasada empresa del invierno anterior. The Fall es, sin embargo, un poema muy distinto de Hyperion y el hecho de que Keats utilice en la nueva composición elementos de la primera no debe ocultar que el poeta los orienta ahora hacia objetivos totalmente diferentes. En relación con el estudio de GRECIA en la poesía de Keats, The Fall constituye, junto con Lamia, la última obra relevante del poeta, ilustrando la metamorfosis final de esta máquina simbólica: la de su desintegración.

A menudo se simplifican las diferencias entre el primer Hyperion y el segundo atribuyéndolas al rechazo de Milton y a

la adopción de Dante como modelo en la coposición de The Fall por parte de Keats (13). Tal punto de vista se apoya en la interpretación en este sentido de ciertas palabras escritas a J.H.Reynolds por el poeta (14). La lectura keatsiana del Purgatorio de Dante es un elemento fácilmente discernible en The Fall, que contrariamente al primer Hyperion, está dividido en cantos y narrado en primera persona. Sin embargo, el nuevo poema, evitando a nivel superficial algunos de los artificios característicos de la poesía de Milton (15), está modelado por Paradise Lost a un nivel más profundo (16). He observado ya el progresivo escepticismo de Keats a lo largo de 1819 con respecto a la imaginación poética considerada como una facultad adecuada a la superación de sus limitaciones por parte de los hombres. Tras la representación en "Ode to a Nightingale" y en "Ode on a Grecian Urn" del fracaso de la visión y de su naturaleza engañosa, y de la imposibilidad de hacer divisiones artificiales entre lo positivo y lo negativo de la experiencia humana en "Ode on Melancholy", Lamia claramente desacreditaba la empresa del soñador. En este último poema Keats investigaba la naturaleza ficticia de la visión y el peligro físico que entrañaba para el sujeto de la misma. The Fall introducirá un concepto nuevo en la poesía keatsiana, el del pecado, y el poema se desarrollará como un estudio de la inmoralidad de la visión no comprometida con la condición humana. El fragmento dramatizará el conflicto entre dos concepciones diferentes de la imaginación, tendente una de ellas al aislamiento del poeta de sus semejantes y consistiendo la otra en su identificación solidaria con la Humanidad.

dad. En el poema, que es en muchos sentidos una meditación de Keats sobre toda su obra, aparece éste como un arrepentido culpable del pecado visionario y la composición se organiza como el proceso de expiación de su culpa por parte del poeta mediante el sufrimiento y la identificación progresiva con sus semejantes. Esto tiene lugar en distintas etapas de una iniciación en la que la visión misma representa ahora no ya la felicidad, el gozo supremo o la anulación de la mortalidad, sino precisamente el reconocimientó en el dolor y en la muerte de los núcleos centrales de la experiencia humana.

La adopción por parte de Keats de una concepción del pecado modelada por Paradise Lost y de muchos elementos procedentes del mundo simbólico de Dante en ningún modo debe hacernos pensar en un cambio súbito en el poeta de sus actitudes con respecto a la religión convencional. Lo contrario parece ser más bien el caso desde el fallecimiento de su hermano Tom (17). Los mundos fundidos de Paradise Lost y de la Divina Comedia le proporcionan a Keats no un conjunto de creencias, sino un modelo del universo susceptible de uso simbólico, a imagen del cual organiza el poeta su discurso metapoético. Los mitos del pecado y del viaje iniciático a los infiernos revelan su capacidad de arrojar luz sobre la nueva concepción de la actividad imaginativa que Keats está intentando elaborar; y Keats los utiliza de modo análogo a como había utilizado en 1816 y 1817 el sistema valorativo de la poesía de Leigh Hunt o la ensoñación arcádica en Endymion y en tantos otros poemas. Los nuevos mitos resultan,

por otro lado, mucho más capaces de organizar convincentemente el nuevo mundo keatsiano, mucho más complejo y rico en matices ahora que cuando las categorías de lo desagradable y lo grato conseguían agotarlo. Siendo elaboraciones culturales arquetípicas, tales mitos se conforman, sin embargo, de modo muy distinto al arquetipo áureo, herramienta apropiada a un desarrollo simbólico subjetivo (las ideas del placer o de la felicidad resultan muy difícilmente aplicables a la colectividad o a la identificación del individuo con ella). Los mitos de la caída del hombre y del descenso a los infiernos son senderos por los que el poeta puede ahora desandar el solitario camino arcádico y llegar a una comprensión más profunda de la realidad humana y así de su propia realidad individual en términos más sabios y objetivos.

The Fall of Hyperion se organiza como una visión que tiene lugar dentro de un sueño, ocurriendo este sueño a su vez dentro de otro sueño. La aparente paradoja de que Keats adopte esta estructura en un poema cuyo objetivo es desacreditar una concepción de la poesía basada en su analogía con los sueños, y que incluye un ataque explícito contra los soñadores (I, 147-169), muestra la intención del poeta no de abolir la imaginación en la búsqueda de la objetividad, sino de redimirla de un error muy común por muy atractivo; de transformarla en el instrumento de un nuevo tipo de conocimiento: la explicación poética del paso del tiempo, del sufrimiento humano y de la muerte. La voluntad keatsiana de transformar su imaginación (y, por lo tanto, su poesía) aparece reflejada en todos los aspectos del fragmento:

en la calma sobriedad de las imágenes, en una versificación menos evidentemente artificiosa que la empleada en Hyperion o en las odas (18), y en la desaparición de la elaborada asonancia vocálica característica de aquellos poemas, el llamado "encantamiento" keatsiano (19). El ritmo del verso tiende a adecuarse más que en ningún poema anterior de Keats al del lenguaje coloquial y todo en el fragmento contribuye a sugerir que el poeta intenta ser aquí menos "poeta" que nunca; que abandona su corona de laurel y su pluma, atributos de individualidad que ocultaban o disimulaban su pertenencia al mundo de los hombres, para sentarse en el suelo, como Richard II en el drama shakespeariano, y hablar sin artificios ahora de la humana condición.

The Fall comienza con lo que Keats describió como "a kind of induction" (20), concentrando en dieciocho versos la distinción entre dos diferentes tipos de sueños (el del fanático y el del poeta), la relación de la poesía con la capacidad soñadora, y la afirmación, por lo tanto, de la naturaleza humana, común a todos los miembros de la especie, de la actividad poética. El poeta no es así sino representación de una capacidad de los hombres, aunque sugiere también el párrafo inicial una distinción cualitativa entre el poeta como mero soñador (el poeta escapista) y el soñador convertido en poeta verdadero por la des-subjetivización en que consiste el lenguaje:

For Poesy alone can tell her dreams,
 With the fine spell of words alone can save
 Imagination from the sable charm
 And dumb enchantment.
 (I, 8-11)

Comienza a continuación el sueño del poeta y en él el soñador que protagoniza el fragmento se encuentra con un extraño escenario que combina la vegetación de muy distintas regiones ("Palm, myrtle, oak, and sycamore, and beech", I, 20) y funde asimismo diferentes estaciones ("roses", I, 24; "vines", I, 26). El arcaico paraje evoca también en el lector el Paraíso Terrenal bíblico y subrayan tal evocación las referencias a cierto "angel" y a "our Mother Eve" (I, 31). En este lugar, en el que cabe reconocer la poesía temprana de Keats, la inocencia previa a la nueva conciencia de la ilegitimidad de tal poesía, el poeta saborea los restos deliciosos de un banquete de frutos estivales que sugieren su unión con el pasado, con su propio pasado y con el tiempo primordial de quienes antes que él allí comieron. Bebe también el poeta el zumo transparente que contiene una vasija cercana. Inmediatamente el poeta siente una especie de desmayo al que en vano intenta resistirse. El sueño le invade y despierta (o sueña, más bien, un nuevo sueño dentro del anterior) en el interior de un extraño templo gigantesco:

I looked around upon the carved sides
 Of an old sanctuary with roof august,
 Builded so high, it seemed that filmed clouds
 Might spread beneath, as o'er the stars of heaven.
 So old the place was, I remembered none
 The like upon the earth: what I had seen
 Of grey cathedrals, buttressed walls, rent towers,
 The superannuations of sunk realms,
 Or Nature's rocks toiled hard in waves and winds,
 Seemed but the faulture of decrepit things
 To that eternal domed monument.

(I, 61-71)

El templo, con su mezcla de elementos grecorromanos, egipcios y medievales, constituye una representación generalizada de la experiencia de la Humanidad. En él las negras puertas del Oriente están cerradas:

eastward, where black gates
Were shut against the sunrise evermore.
(I, 85-86)

expresando la irreversibilidad del tiempo, la imposibilidad de volver a la inconsciencia inocente del jardín de Flora. No cabe, pues, la detención. El poeta debe seguir adelante y se dirige hacia el altar que el templo alberga. Ante él Moneta, que representa aquí la memoria de la especie humana, como Mnemosyne en Hyperion (21), oficia unos ritos antes de dirigirse al soñador para decirle que morirá inmediatamente si no consigue ascender la escalinata del altar. El poeta experimenta algo muy cercano a la muerte:

I strove hard to escape
The numbness, strove to gain the lowest step.
Slow, heavy, deadly was my pace: the cold
Grew stifling, suffocating, at the heart;
And when I clasped my hands I felt them not.
One minute before death, my iced foot touched
The lowest stair; and as it touched, life seemed
To pour in at the toes:

(I, 127-134)

y supera finalmente la prueba, a la que sucede un inquietante diálogo con Moneta. Los estudios de The Fall a menudo apuntan ciertas contradicciones que contiene este diálogo (22) y que sin duda explica la interrupción del poema en un estadio temprano.

no de su proceso de composición. Algunas de estas contradicciones tienen lugar entre los propios elementos del diálogo; otras lo son con respecto a porciones diferentes del poema. La sacerdotisa distingue entre aquellos

who find a haven in the world
Where they may thoughtless sleep away their days
(I, 150-151)

y aquellos otros

to whom the miseries of the world
Are misery, and will not let them rest.
(I, 148-149)

El poeta se ha salvado de la muerte en la escalinata por su compromiso con la especie, por pertenecer a estos últimos:

They are no dreamers weak,
They seek no wonder but the human face;
(I, 162-163)

Sin embargo Moneta le pregunta a continuación:

What benefit canst thou, or all thy tribe,
To the great world? Thou art a dreaming thing,
A fever of thyself.
(I, 167-169)

Y más adelante, olvidando que el poema ha comenzado dando a la semejanza entre el sueño y la poesía un papel reconciliador entre el poeta y la Humanidad, Keats le hace decir a Moneta:

Art thou not of the dreamer tribe?
The poet and the dreamer are distinct,
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the world,
The other vexes it.
(I, 198-202)

Al parecer Keats tenía la intención de suprimir cierto número de versos de esta zona del poema (23) y ello hubiera sido indispensable para la continuación del mismo. El propósito general de Keats, a pesar de la naturaleza confusa del diálogo entre la sacerdotisa y el poeta, parece haber sido la rehabilitación de éste último y la afirmación de la validez de al menos algunos usos determinados de la imaginación: especialmente su capacidad de dar forma, de hacer significativos, comprensibles, los aspectos más sombríos de la experiencia; y sin tal afirmación de la validez de la actividad imaginativa la composición de un poema como The Fall of Hyperion constituye un hecho completamente inexplicable.

Durante el diálogo entre el poeta y la sacerdotisa, ésta ha aparecido como apenas una voz y un velo que cubre sus facciones. La descripción del rostro que Moneta descubre a continuación constituye sin duda la sección más importante del fragmento:

Then saw I a wan face,
Not pined by human sorrows, but bright-blanced
By an immortal sickness which kills not:
It works a constant change, which happy death
Can put no end to: deathwards progressing
To no death was that visage: it had passed
The lily and the snow: and beyond these
I must not think now, though I saw that face-
But for her eyes I should have fled away.
They held me back, with a benignant light,
Soft-mitigated by divinest lids
Half-closed, and visionless entire they seemed
Of all external things- they saw me not,

But in blank splendour beamed like the mild moon,
 Who comforts those she sees not, who knows not
 What eyes are upward cast.

(I, 256-271)

La descripción precede a la narración de la caída de Saturno y del fin de la Edad de Oro que el poeta contemplará a continuación en el rostro de Moneta, como en Hyperion había leído Apolo en el de Mnemosyne la "Knowledge enormous" que le había divinizado. Sólo compartiendo el dolor que refleja el semblante de Moneta ante la visión de los titanes destronados conseguirá el soñador purgar su pecado de escapismo para acceder al fin al rango de poeta.

La narración de la guerra de los dioses, en la que Keats intenta utilizar el mayor número posible de versos del primer Hyperion, se presenta en este nuevo contexto como una explicación de la expresión de dolor que el poeta ha descrito en el rostro de Moneta. El nuevo uso del antiguo material plantea problemas que a medida que progresa el poema se revelan más difícilmente resolubles. Keats utiliza en ocasiones secciones enteras de Hyperion sin hacer modificación alguna; otras veces introduce pequeños cambios y aún otras debe componer nuevos versos o grupos de versos que relacionen la narración épica con el punto de vista subjetivo del nuevo poema. La descripción inicial del antiguo Hyperion sufre considerablemente, dividida en dos partes por este motivo. En ocasiones Keats debe relatar los acontecimientos de la caída de los titanes directamente, pues a ello le obliga el antiguo material narrativo, épico, directo: otras veces debe hacerlo indirectamente, refiriéndose al rostro de Moneta o

haciendo que éste muestre mediante imágenes visuales la tragedia que en él se refleja para que el lector no olvide que es a través de Moneta como el poeta conoce lo que se describe. Al mismo tiempo debe Keats referirse de vez en cuando al poeta y a la sacerdotisa y a la conversación que tiene lugar entre ellos. En tales circunstancias el esfuerzo que implicaba el poema era excesivo y, como ha comentado D.G. James (24), no podía durar mucho. Desde el verso 293 hasta su final el primer canto describe la escena inicial de Hyperion, en la que Saturno y Thea eran los protagonistas. Keats suprime algunos antiguos elementos de tal escena o añade palabras pronunciadas por Moneta. De los sesenta y un versos que Keats compuso del segundo canto, los primeros cincuenta consisten en la narración por parte de Moneta de la cólera de Hyperion y en la descripción de su palacio. Sigue a esto una breve descripción del poeta y de Mnemosyne. (Keats, tal vez confundiéndose con Hyperion, cuyo manuscrito estaba rehaciendo en The Fall, la llama aquí así) y finalmente la narración, esta vez directa, de la inquietud de Hyperion con la que el fragmento se interrumpe.

El breve fragmento del segundo canto de The Fall muestra claramente los problemas técnicos que planteaba el empeño de Keats en utilizar partes de Hyperion. El tono épico del primer poema resultaba difícilmente compatible con el uso de la primera persona en la narración de The Fall aún en el caso de que el material usado en Hyperion para expresar una concepción esencialmente optimista del progreso humano pudiera ser adaptado a la dramatización de la visión del poeta pecador rehabilitado a tra-

vés del sufrimiento y de la conciencia de su pecado de irresponsabilidad. Pero no eran solamente técnicas las dificultades que la composición de The Fall presentaba. La terrible soledad en medio de la que el soñador que protagoniza el fragmento intenta llevar adelante su empresa, empresa que consiste paradójicamente en su reconciliación con la realidad humana, resulta muy sintomática de otros problemas mucho más amplios. El poema está intentando, entre otras cosas, resolver la contradicción planteada entre la necesidad de la mejor poesía de adecuarse a un marco lo más general y característicamente humano posible, por un lado, y por otro la soledad y el aislamiento del poeta moderno, que imposibilitan casi la consecución de este objetivo. La estrategia poética de Keats ante tal dificultad consiste en confiar al máximo en la riqueza de las asociaciones simbólicas despertadas por su texto en el lector. El Jardín de los Orígenes, el templo de la Historia, la culpabilidad del soñador, Moneta, el mito de los titanes, son elementos que el poeta modela y ordena de modo que inviten una lectura simbólica que generalice al máximo los aspectos más relevantes de su limitada experiencia.

Entre la infinidad de relaciones que implica todo simbolismo, tres niveles de funcionamiento simbólico simultáneo se presentan ante el lector como especialmente cercanos al texto de The Fall. En primer lugar el que, identificando al protagonista y al autor del poema, hace del fragmento una meditación autobiográfica de Keats sobre su carrera poética. El poeta rechaza aquí tanto la poesía compuesta anteriormente por él como las convicciones y objetivos estéticos, y, en definitiva, la concepción del

del universo que la conformaban. En ningún modo puede volver a las ingenuas delicias del jardín de Flora y deja esto claro el hecho de que las puertas del Oriente hayan sido cerradas en el templo de la Historia. El tiempo le ha enseñado al poeta, por otro lado, que aquellas antiguas ingenuidades a las que pudo en otro tiempo entregarse con inocencia son expresión de un egoísmo del que debe sentirse ahora culpable, al leer en el rostro de Moneta, la memoria generalizada de los hombres de todos los tiempos, que la Humanidad es esencialmente una comunidad del sufrimiento. Para el poeta las propias ideas de la infancia, del jardín de Flora, de la Edad de Oro, son ahora, cuando el universo resulta tan diferente, más que un pasado alguna vez real, sueños, ficciones que en el presente concretan precisamente el objetivo contrario de aquél hacia el que su empresa debe ahora tender. El estado fragmentario del poema y lo abstracto de los términos en los que se desarrolla hacen muy difícil precisar las alternativas concretas que Keats intentaba presentar en él como objetivos. Cabe, sin embargo, una cierta delimitación negativa de tales objetivos por oposición a los valores que representa el rechazado Jardín de los Orígenes, y también afirmativa a través de la descripción del rostro de Moneta, en cuyo dolor pueden leerse unas concepciones poéticas que hacen del sufrimiento humano su centro.

A un nivel diferente, puede considerarse el extraño viaje del soñador que protagoniza la acción de The Fall una representación de las dificultades a las que la poesía moderna, considerada generalmente, debe enfrentarse. Desde este punto de vista,

el Jardín de los Orígenes ilustra la integración del poeta en el universo natural y social en épocas que no han conocido la acumulación de conocimientos y el consiguiente fraccionamiento de la experiencia humana que tanto dificultan el desarrollo por parte del poeta moderno occidental de su labor en los términos de generalidad deseables. Pero también a la poesía moderna le está cerrado el paraíso original cuya contemplación en Inglaterra y en pleno siglo XIX no puede ser sino una forma de escapismo por la vía más peligrosa en poesía: la de la incomunicabilidad. El objetivo de los poetas es ahora el hallazgo de procedimientos para construir abstracciones de la experiencia humana. Siendo el sufrimiento lo más aglutinante y característico en este sentido, la empresa de la poesía moderna se presenta como la búsqueda de abstracciones que unifiquen y generalicen el sufrimiento humano. The Fall se revela así un discurso metapoético que, como en tantos poemas keatsianos, predica con el ejemplo. Las dimensiones cósmicas que adquiere la descripción del rostro de Moneta, descripción a la cual se subordina en el poema la narración incompleta de la tragedia de los titanes, ilustran exactamente esta doble naturaleza del texto de Keats. Moneta concentra una enorme capacidad de abstracción simbólica del sufrimiento y concreta así los nuevos objetivos que, para reemplazar sus concepciones poéticas anteriores, ahora inviables, concibe el autor de The Fall para la moderna poesía.

Al mismo tiempo que se presta con toda facilidad a las dos lecturas que acabo de exponer, The Fall of Hyperion presenta las relaciones simbólicas que permiten interpretar el poema como una

visión del universo, de la Historia, y de la condición humana que subyace a dichas lecturas. La pérdida de la inocencia y la conciencia culpable del soñador sugieren así la destrucción de los mitos de los paraísos pretéritos por la conciencia histórica moderna y el descubrimiento definitivo de la verdadera infelicidad del hombre, de la miserable condición de los propios pastores de Arcadia. La reducción de la experiencia humana al cuadro sombrío de sufrimiento que The Fall constituye no debe tomarse como una expresión de una súbita tendencia en Keats a la automortificación, sino, por el contrario, como el acto de su aceptación absoluta de la realidad hasta en sus términos más aterradores, aceptación que constituye la base de toda valoración del cosmos ejercida en profundidad. El incesante avance del protagonista del poema, la imposibilidad de su detención, dramatiza la irreversibilidad del tiempo, la inviabilidad de las marchas atrás en la Historia. Tanto el desarrollo de Hyperion como la concepción del devenir histórico que aquel poema presentaba, avanzaban desde un escenario inicial de desolación, aquel en el que el lector encontraba a Saturno, hacia un futuro luminoso que representaba el glorioso porvenir de la Humanidad. En The Fall los términos se invierten y el camino del soñador comienza en la inocencia de sus orígenes para conducirlo hacia ámbitos cada vez más sombríos de sufrimiento. La inefable palidez del rostro de Moneta, "deathwards progressing/ To no death" expresa un dolor, una agonía, difícil incluso de imaginar y en ella la larga búsqueda keatsiana de símbolos de permanencia llega finalmente a una solución duradera mediante el hallazgo de una for-

ma simbólica de la perpetuidad del sufrimiento. En mayo de 1818 Keats le había escrito a su amigo Reynolds: "Knowledge is sorrow" (25), y la frase sintetiza el desarrollo de The Fall, poema que, frente al panorama de sufrimiento que es ahora el resultado de la actividad imaginativa del poeta, puede proponer únicamente la solidaridad como consuelo.

Como Lamia, el fragmento de The Fall of Hyperion presenta aquí y allá restos desarticulados de la GRECIA que en la anterior poesía de Keats constituía un conjunto orgánico de relaciones simbólicas. Aparecen en el poema figuras míticas de origen griego, como Apolo, Mnemosyne, Saturno o Hiperión mismo, y otros elementos capaces potencialmente de evocar GRECIA, como ciertos motivos arquitectónicos del templo en que el soñador encuentra a Moneta o algunas de las imágenes religiosas mediante las que la composición expresa la trágica relevancia de sus preocupaciones. Resulta inútil, sin embargo, buscar en The Fall la cohesión significativa que guardan tales elementos en la poesía escrita por Keats anteriormente. Como el Jardín de los Orígenes, la idealización que convertía a Grecia en GRECIA, proporcionándole una forma significativa, ha sido finalmente desenmascarada por el poeta. GRECIA no es ahora sino un montón de ruinas contempladas sin nostalgia alguna:

The superannuations of sunk realms

(I, 68)

Ruinas, fragmentos, restos inexplicables si no es como vestigios del esfuerzo de los hombres durante lo que no puede considerarse sino como una brevísima sección de su interminable movi-

miento a través del tiempo. Son las vertiginosas dimensiones de The Fall las que hacen de GRECIA poco más que un átomo del universo de dolor que es la Historia. La enorme abstracción del poema reduce el valor de GRECIA al plano en el que resulta totalmente intercambiable con cualquier otra civilización en cualquier punto del globo terráqueo y en cualquier momento del devenir histórico. GRECIA ha sido convertida en Grecia y Grecia no resulta más relevante o significativa cuando lo que preocupa al poeta es el sufrimiento de todos los hombres de todos los tiempos, que Patagonia o el Turquestán.

La misma desvalorización que presentaba GRECIA en Lamia, donde, consistiendo principalmente en decoración, pudiera fácilmente haber sido sustituida por un escenario japonés sin que ello modificara seriamente el poema, aparece, pues, en The Fall of Hyperion. GRECIA, criticadas las dudosas relaciones que la vinculaban a una felicidad ingenuamente concebida, a una belleza no menos criticable y a una eternidad desde siempre imaginaria, pierde su luminosidad para adoptar el aspecto sombrío de las cosas bien conocidas. Des-sentimentalizada, desmitificada, reducida a términos más analizables, GRECIA puede al fin representar en Lamia y en The Fall, los dos últimos grandes poemas de Keats, no el mundo como quisiéramos que fuera sino el mundo como siempre ha sido. En ello Keats muestra la lucidez que de un modo muy impreciso -poético, por lo tanto- aún hoy gustamos de asociar con la Grecia del siglo V.

NOTAS

- 1- Sobre Lamia vid. B.Slote: Keats and the Dramatic Principle, pp. 138-192; S.M.Sperry, op. cit., pp. 292-309; W.J.Bate: John Keats, pp. 543-561; D. Perkins: The Quest for Permanence pp. 263-276; E.C.Pettet, op. cit., pp. 227-240. Es muy interesante el artículo de G.S.Dunbar: "The Significance of the Humour in Lamia" (Keats-Shelley Journal, VIII (1959) pp. 263-276) por presentar una lectura un tanto heterodoxa con respecto al tono usual, tal vez excesivamente serio, que acompaña a la mayoría de las lecturas del poema.
- 2- Anatomy of Melancholy, part III, sect. 2, memb. I, subs. I. El fragmento aparece en W.J.Bate: John Keats, p. 545.
- 3- Op. cit., p. 143.
- 4- Op. cit., p. 70.
- 5- Conf. sobre todo "gray-beard wretch" (Lamia, II, 287) y "grey-beard loon" (The Ballad of the Ancient Mariner, I, 11) y los contextos en que ocurren ambas expresiones.
- 6- Sobre la versificación de Lamia y el estudio keatsiano de la poesía de Dryden y Pope vid. W.J.Bate: Stylistic Development, pp. 146-171.
- 7- Vid. J.M.Murry: Keats and Shakespeare, pp. 157-159; E.C. Pettet, op. cit., pp. 227-240; W.J.Bate (John Keats, pp. 547-561) estudia Lamia mucho más útilmente, en mi opinión, desde un punto de vista formal.
- 8- D.Bush ("Notes on Keats's Reading", P.M.L.A., L(1935), pp. 785-806) ha demostrado que Keats usó el volumen de John Potter Antiquities of Greece para documentarse arqueológicamente sobre detalles de la ambientación. El artículo de Bush compara con Lamia los cantos VI y VII de Rhododaphne (1818) de T.L.Peacock, en los que se describe también un palacio hecho de magia, un banquete suntuoso y la destrucción de

una bella hechicera.

- 9- Keats suprimió 18 versos del poema que describían de modo grotesco el comportamiento de los invitados al banquete. Los versos suprimidos aparecen en J.Stillinger, Poems, p. 470.
- 10- Sobre The Fall of Hyperion vid. D.Perkins, op. cit., pp. 276-282; M.R.Ridley, op. cit., pp. 266-280; S.M.Sperry, op. cit., pp. 310-335; W.J.Bate: John Keats, pp. 587-605; D.G.James: The Romantic Comedy, pp. 143-151.
- 11- Por ejemplo: F.Matthey: The Evolution of Keats's Structural Imagery; E.C.Pettet, op. cit.; E.R.Wasserman, op. cit.
- 12- Vid. M.R.Ridley, op. cit., pp. 274-280. Paradójicamente Ridley concluye de su análisis de las porciones de Hyperion conservadas en The Fall las diferencias entre ambos poemas.
- 13- J.L.Lowes: carta al editor del T.L.S., 11 de enero de 1936, p. 35.
- 14- R.Gittings: Letters, p. 292.
- 15- Vid. W.J.Bate: John Keats, p. 604.
- 16- Vid. B.Wicker: "The Disputed Lines in The Fall of Hyperion"; Essays in Criticism, VII(1957), p. 39; J.D. Rosenberg : "Keats and Milton: The Paradox of Rejection", Keats-Shelley Journal, VI(1957), pp. 87-95.
- 17- R.Gittings: John Keats, pp. 521-523.
- 18- Sobre la versificación de The Fall of Hyperion vid. W.J. Bate: Stylistic Development, pp. 174-182.
- 19- D.I.Masson: "The Keatsian Incantation", en K.Muir(ed.): John Keats: A Reassessment, pp. 159-180.
- 20- Carta a Woodhouse, 21-22 de septiembre de 1819; R.Gittings: Letters, p. 296.
- 21- Debido tal vez a la pertenencia del fragmento en el estado en el que Keats lo interrumpió a una etapa temprana de la

composición, Moneta es llamada Mnemosyne en dos ocasiones:
I, 331 y II, 50.

- 22- W.J.Bate: John Keats, pp. 598-599; D.Perkins, op. cit.,
p. 279; S.M.Sperry, op. cit., pp. 327-329.
- 23- Woodhouse así lo señaló con respecto a I, 187-210. Cf.
W.J.Bate: John Keats, p. 599.
- 24- Op. cit., p. 146.
- 25- R.Gittings: Letters, p. 93.

VIII- GRECIA INTERPRETE, GRECIA INTERPRETADA

En los capítulos anteriores he intentado iluminar la poesía de Keats mediante la consideración en ella de GRECIA. Tal punto de vista ha dado lugar al descubrimiento en algunos de los poemas keatsianos más conocidos de elementos y relaciones importantes que han pasado completamente desapercibidos a los estudios anteriores sobre la obra del poeta. Quisiera ahora, considerando desde una perspectiva más amplia lo estudiado en aquellos capítulos, desarrollar ciertos aspectos de la GRECIA keatsiana que presentan un interés especial por su capacidad de arrojar luz no solamente sobre los poemas de Keats, sobre el texto literario en general y sobre los procesos de su composición y lectura, sino también sobre facetas muy amplias de la actividad humana. Me he referido repetidamente en el presente estudio al funcionamiento simbólico de la GRECIA que presenta el texto keatsiano sin precisar en su contexto tales afirmaciones. La justificación de éstas hubiera implicado el uso de perspectivas que hubieran desviado la atención del objeto de los anteriores capítulos; resulta, por otro lado, mucho más adecuado a un discurso que quiere ser científico el hacer generalizaciones tras el análisis del objeto de estudio que durante el mismo. Esto último es lo que me propongo hacer brevemente aquí.

Hasta el momento GRECIA ha iluminado abundantemente la poesía keatsiana; sin embargo ésta no ha iluminado GRECIA. Su consideración dentro y fuera del texto de Keats ha revelado que con-

siste en un desorden de rastros de experiencia almacenados en la memoria del poeta: recuerdos procedentes de cada uno de los órganos de percepción, estados de ánimo, actitudes, prejuicios, fragmentos de información enciclopédica, verdadera o falsa; todo ello carente por completo de forma o dimensiones e inaccesible al análisis, por lo tanto, al margen de su funcionamiento simbólico. Aislada de su contexto, del poema, la GRECIA keatsiana consiste en una infinidad potencial de cadenas asociativas de las que resulta imposible prever tanto la dirección como el número de eslabones, pudiendo llegar a abarcar la totalidad del universo psíquico del poeta. Sólo en el texto, en el terreno funcional, adquiere GRECIA la organización, la forma, la jerarquización de cualidades que permite convertirla en objeto de estudio. Ahora bien, el hecho de que GRECIA presente tal orden en los contextos de los que resulta inseparable no significa que este orden, este funcionamiento, obedezca a las leyes que gobiernan el discurso lógico. He mostrado ya cómo en la poesía keatsiana GRECIA puede ponerse simultáneamente en relación con un ideal natural primitivista y arcádico y con unos refinados valores de civilización, ambas cosas claramente contradictorias. El análisis ha revelado también que las relaciones que GRECIA establece con otros elementos del texto keatsiano o entre éste y el universo extratextual del poeta son relaciones característicamente imprecisas y tan sólo parcialmente analizadas (así la asociación con una belleza, una felicidad, o un modelo de futuro de muy nebulosos contornos y, por lo tanto, allende todo intento de definición). Ello muestra un funcionamiento que ignora el principio

de no contradicción inseparable de las operaciones lógicas, así como la exigencia característica de éstas de que sus afirmaciones sean completamente analizables. Estas cualidades, junto con su absoluta dependencia del contexto en que tiene lugar (carencia de generabilidad) sitúan la GRECIA keatsiana (o más bien, su funcionamiento) claramente en el terreno de los fenómenos simbólicos. La GRECIA de Keats participa evidentemente de la . ausencia de organización racional que caracteriza al simbolismo frente al discurso lógico. Este irracionalismo de los fenómenos simbólicos, no negando que éstos puedan presentar una organización diferente, supone, sin embargo, que tal organización no puede sernos aún satisfactoriamente conocida (1). A pesar de todo tal vez algo pueda hacerse en esta dirección, y mi análisis de la GRECIA keatsiana en los capítulos anteriores se presenta en este sentido como una evidencia sobre la que cabe operar al menos negativamente.

Afirmar que GRECIA constituye en la poesía de Keats un fenómeno simbólico, ¿implica que GRECIA simbolice? ¿ Y qué simboliza, pues, GRECIA? ¿ Puede decirse que GRECIA sea un símbolo? Nuestra cultura, nuestra lengua, tienden a considerar el simbolismo como un código comunicativo y es prueba de ello la existencia en español y en otras lenguas occidentales de un verbo transitivo: "simbolizar". Según esta perspectiva existirían "símbolos" que serían unidades de un sistema semiótico y que constituirían "significantes" de "significados" ocultos parcial o totalmente. El comportamiento de la GRECIA keatsiana que he estudiado en los capítulos anteriores no parece, sin embargo, ade-

cuarse a esta visión del simbolismo, que resultaría así no ser sino un prejuicio cultural profundamente arraigado que nada en la experiencia nos permitiría confirmar; sólo una dudosa analogía con el lenguaje, entendido éste último en términos del método estructural que se presenta, a su vez, cada día más expuesto a la crítica en algunos de sus aspectos (2).

Mi estudio de GRECIA en la poesía de Keats ha mostrado la gran variabilidad de sus formas, que son diferentes en cada una de las composiciones que la utilizan y aún, podría decirse, en cada una de sus apariciones dentro de un mismo texto. La inestabilidad de su relación con otros elementos de la poesía keatsiana es también notable. Así, la GRECIA de Keats puede, por ejemplo, evocar indistinta o incluso simultáneamente el pasado y el futuro. Resulta oportuno observar, por otra parte, que una de las funciones más constantes (aunque de nuevo, muy variable en sus formas) de la GRECIA keatsiana es la que organiza una reflexión autobiográfica, en gran medida privada, del poeta. Estas propiedades no son exclusivas de GRECIA y la consideración de cualquier tipo de manifestación simbólica, literaria o no, revela análogas cualidades de variabilidad según el contexto y de vinculación al sujeto de la actividad de simbolización, ya consista ésta en la elaboración o en la interpretación de "símbolos".

En tales circunstancias, cabe dudar seriamente de la adecuación de una noción semiótica a la explicación de los fenómenos simbólicos en general y de la GRECIA keatsiana en particular. La hipótesis (pues no es otra cosa que una hipótesis implícita) de la existencia de un código en el que varía la forma de los

"significantes", en el que la relación de éstos con sus correspondientes "significados" es, a su vez, enormemente inestable pudiendo tales "significados" ser diferentes en cada ocasión, y que puede tener un funcionamiento subjetivo y no solamente social, ofrece un aspecto general altamente improbable. Considerado como un sistema comunicativo, el simbolismo se presenta asombrosamente ineficaz y plantea por ello la necesidad de explicar su vigorosa existencia en culturas que, como la nuestra, han desarrollado sistemas de comunicación extremadamente precisos (3). La ineficacia comunicativa del simbolismo no niega, por otra parte, su organización. El punto de vista formal ha revelado en los anteriores capítulos de este trabajo que GRECIA forma parte, por el contrario, de una red enormemente compleja de relaciones simbólicas existentes entre los distintos elementos de cada texto y entre el texto y el universo extratextual. Así, adecuándose a la descripción de las formas del simbolismo, el marco semiótico, pretendiendo evitar un "mentalismo" considerado anticientífico, no permite explicar el simbolismo mismo en términos generales. Lo único que cabe hacer desde tal perspectiva es dar los fenómenos simbólicos por supuesto. Tal actitud difícilmente puede, sin embargo, sustituir la explicación, verificable o hipotética, que solemos esperar de los estudios que se presentan como científicos. Considérese el siguiente ejemplo: oigo a un amigo hispanohablante emplear la palabra "mondarina". Corrijo mentalmente: "mandarina". A continuación busco una explicación del fenómeno de sustitución de una vocal por otra en una palabra cuya forma "correcta" me consta es "mandarina". Inmediatamente recuerdo que

existe en español un verbo "mondar" relacionado por metonimia con las mandarinas y considero el fenómeno explicado. Esta explicación "funcional" no explica, sin embargo, sino muy inadecuadamente el simbolismo de toda etimología popular e ilustra la naturaleza equivocada respecto a los fenómenos simbólicos del semiótico habitual de nuestra cultura: ¿no es tan misterioso que mi amigo le proporcione a una palabra una forma que relaciona las mandarinas con la acción de mondarlas como que le proporcione a tal palabra una forma que no es la suya? ¿Por qué "mondarina" y no "mandarona"? La descripción de la relación existente entre las mandarinas y el acto de mondarlas no puede explicarnos el motivo por el que mi amigo elabora, contra toda evidencia acústica, tal relación.

Dar el simbolismo por supuesto no es así diferente de considerarlo una actividad gratuita. Aplicada a la literatura, tal actitud solamente podría satisfacer a los partidarios de un esteticismo que murió con el siglo pasado. Pero si consideramos por un lado la medida en que GRECIA conforma la comprensión keatsiana del universo y, por otro, la omnipresencia de los fenómenos simbólicos en toda sociedad, debemos concluir que la visión semiótica condena implícitamente a la gratuidad a la mayor parte de las actividades humanas, puesto que entre éstas sólo el discurso lógico excluye el simbolismo. No sólo el arte y la literatura, sino también nuestros hábitos, el lenguaje, la producción, la estructura social, la gastronomía; todo salvo las operaciones lógicas presenta en mayor o menor medida relaciones análogas a las que GRECIA establece en la poesía de Keats y to-

do ello es inexplicable mediante una visión semiótica de los fenómenos simbólicos. Para concluir, por lo tanto, que el semioticismo falsea los hechos y que el verbo "simbolizar" utilizado transitivamente es intrínsecamente inadecuado a la explicación del simbolismo, bastará trazar una hipótesis más verosímil que la hipótesis semiótica y que, al contrario que ésta, no resulte invalidada por mi análisis de GRECIA; una hipótesis que, invocando un principio de razón suficiente que justifique la presencia de los fenómenos simbólicos en tantos aspectos de toda sociedad humana, se adecúe a las características que los anteriores capítulos han descubierto en la GRECIA de Keats.

Si la hipótesis comunicativa con respecto al simbolismo, basada en la analogía lingüística y en métodos que han resultado muy eficaces en el estudio del lenguaje, está inevitablemente impregnada del prejuicio semiológico que caracteriza no al fenómeno sino a la visión del mismo por nuestra cultura, cabrá tal vez buscar un marco capaz de explicar los fenómenos simbólicos en otra posición científica con respecto a los hechos lingüísticos: la de la gramática generativa transformacional que en los últimos veinte años ha criticado ciertos aspectos de la lingüística saussuriana. La hipótesis de Chomsky sobre la existencia innata en la mente humana de un mecanismo o capacidad que posibilita la rápida internalización por parte del niño de la gramática de su lengua constituye en este sentido una tentación irresistible. Convendrá al mismo tiempo utilizar con cautela la analogía entre el simbolismo y el lenguaje, puesto que si éste exhibe relaciones simbólicas que permiten sospechar la presencia

en él de una organización mixta simbólico-racional que parece acompañar a la mayor parte de las actividades humanas, las lenguas presentan una homogeneidad en sus materiales, una naturaleza claramente social y unos fines principalmente comunicativos, características que en los fenómenos simbólicos pueden aparecer en diferentes grados o encontrarse por completo ausentes.

El énfasis que la explicación chomskiana del lenguaje pone en el papel cognoscitivo del mecanismo por el que el hablante adquiere su "competence" lingüística sugiere una finalidad para las formas simbólicas que de modo tan antieconómico consiguen cumplir una función comunicativa. Podemos así formular hipotéticamente la existencia en la mente humana de un mecanismo simbólico paralelo a los mecanismos perceptivo y conceptual y cuyos fines sean cognoscitivos (4). Si adoptamos provisionalmente esta hipótesis comprobaremos que desde tal punto de vista el simbolismo no residiría en los "símbolos", en los objetos o representaciones simbólicas, como no reside en la naturaleza la racionalidad mediante la que pretendemos conocerla. Consistirá más bien el simbolismo en una actividad, en el proceso de la asimilación intelectual de tales "símbolos" por parte de un sujeto. No habría, pues, "símbolos" propiamente, sino objetos (todos los objetos posibles de percepción) susceptibles de tratamiento simbólico. Este tratamiento no consistiría en la sustitución del "significante" por su "significado", como implican respecto a los códigos los modelos comunicativos. Para el sujeto del conocimiento simbólico no se trataría de conocer el "significado" del "símbolo" mediante su experiencia sino, por el contrario, de inventar una relación entre la nueva realidad, que está siendo

simbólicamente aprehendida, y su experiencia, cuya ordenación fortalecería cada operación simbólica.

Desde esta perspectiva, el simbolismo sería un modo de organización de la memoria, de los datos empíricos almacenados por la mente, que funcionaría paralelamente al mecanismo conceptual. Este último opera mediante afirmaciones basadas en representaciones conceptuales plenamente analizadas y con valor de verdad. El mecanismo simbólico, por el contrario, operaría mediante representaciones conceptuales analizadas sólo parcialmente y no sujetas al valor de verdad, lo que explicaría la ausencia del principio de no contradicción que encontramos en las relaciones simbólicas. Este mecanismo utilizaría así el material informativo desechado por el mecanismo conceptual por no cumplir alguno de los requisitos exigidos por éste último para procesarlo; es decir: la capacidad de la información de ser descrita mediante afirmaciones enteramente analizadas, y la ausencia de contradicciones entre esta nueva información y la información almacenada anteriormente en la memoria conceptual. Esta constatación decide la naturaleza verdadera o falsa de la nueva información o, en su caso, la invalidación de parte de la información almacenada anteriormente. Volviendo al fenómeno simbólico que era el ejemplo de etimología popular citado más arriba, el hablante de español que pronuncia la palabra "mondarina" habría llevado a cabo, de acuerdo con esta hipótesis, las siguientes operaciones: a) percepción de una palabra "extraña"; b) intento frustrado de explicar su "extraña" naturaleza mediante información conceptual adecuada (una explicación etimológica, por ejem-

plo); c) búsqueda en la memoria simbólica (pasiva) de un elemento que explique la "extraña" palabra y hallazgo entre ella y el verbo "mondar" de una relación que al mismo tiempo hace la palabra asimilable y refuerza la coherencia del universo simbólicamente interpretado por el sujeto. A la proximidad en la experiencia entre las mandarinas y la acción de mondarlas corresponde así, para el pensamiento simbólico, una proximidad verbal completamente imaginaria, inventada por este mecanismo(5).

La hipótesis de la existencia en la mente humana de un mecanismo responsable de las operaciones simbólicas y cuyos fines serían cognoscitivos parece adecuarse a una explicación general del simbolismo bastante mejor que la noción semiótica del mismo. La dificultad en el estado actual de las ciencias humanas para precisar las leyes del funcionamiento de este mecanismo no impide nuestra previsión intuitiva del importante papel que probablemente tuviera en tal explicación la consideración de las relaciones metonímicas, sinecdóquicas y metafóricas. La aplicación de esta hipótesis al campo del arte y de la literatura y en general a las actividades que atribuímos intuitivamente (precientíficamente) a unas "facultades imaginativas" no menos hipotéticas proporcionaría dirección, por otro lado, a fenómenos que en este sentido han resultado a menudo muy difíciles de explicar. Muchos aspectos del acto de la lectura poética quedarían parcialmente aclarados, como, por ejemplo, la mayor implicación de la experiencia (memoria pasiva o simbólica) del sujeto en la lectura de textos poéticos que en la de textos en prosa, más vinculados éstos a las operaciones conceptuales. Tal vez también podría esta

hipótesis sobre el simbolismo arrojar luz sobre ciertos puntos relacionados con el proceso de composición, puntos que la perspectiva semiótica ignora voluntariamente por razones de focalización metodológica.

Con respecto a la GRECIA presente en los poemas de Keats, la consideración de la hipótesis cognoscitiva sobre el simbolismo resuelve no pocas dificultades planteadas por el "antimentalismo" de un punto de vista comunicativo. En primer lugar, quedaría así salvada la inexplicable distancia que separaba a las complejas formas descubiertas por el análisis de GRECIA del desorden de sus materiales empíricos, irregulares, heterogéneos y contradictorios. En este sentido, la atribución del orden formal de GRECIA a un mecanismo innato que opera sobre la experiencia, no constituyendo una solución totalmente adecuada por tener que recurrir a una entidad hipotética, resulta infinitamente más satisfactoria que la ausencia de explicación inevitable desde la perspectiva semiológica. La desproporción entre medios y fines que tal perspectiva plantea quedaría también explicada. El punto de vista comunicativo daba lugar a una contradicción enormemente problemática entre la riqueza en los medios y la pobreza en los fines del simbolismo. Desde tal punto de vista, los cuatro mil versos de Endymion y la abundantísima GRECIA que permeaba constantemente aquel poema resultan difícilmente conciliables con un contenido comunicativo que podría expresarse en un breve párrafo. Si, por el contrario, es la ordenación de la experiencia y no su transmisión lo que la GRECIA keatsiana principalmente persigue, esta dificultad queda también resuelta y el derroche

de energías se explica, no como comunicación imperfecta sino como el desarrollo normal de una función diferente.

Considerada como una forma de conocimiento, GRECIA debe presentarse tan vinculada al sujeto de este conocimiento como lo percibido por los sentidos al acto de su percepción. Ello explicaría la naturaleza idiosincrática de GRECIA, incomprensible (al menos en grado tan extremo) en un elemento de un código. La estabilidad de ciertos aspectos materiales de GRECIA (la recurrencia, por ejemplo, de una misma escena de sacrificio o de danza de pastores) a través de sus numerosas transformaciones formales obedecería a esta cualidad subjetiva del simbolismo. A la subjetividad propia de la actividad simbólica del poeta correspondería, por otro lado, la vinculación de la interpretación del texto poético a su experiencia por parte del lector, quien lee poesía más condicionado por su memoria pasiva que ningún otro tipo de texto, como muestra la introspección más superficial en esta dirección. El texto poético se definiría así como un texto más dependiente que otros de la actividad simbólica de su intérprete.

Si, como acabo de observar, GRECIA presenta en sus aspectos materiales una cierta recurrencia en la obra keatsiana, creo que lo que mi análisis de los poemas de Keats ha revelado más concluyentemente ha sido su multiplicidad formal. GRECIA es parte de una organización diferente de la experiencia en cada momento del desarrollo diacrónico del discurso keatsiano y este punto, tal vez el que más misterioso resulte en una visión semiótica de GRECIA, puesto que implicaría la construcción de un nue-

vo código para cada mensaje, resulta ampliamente clarificado mediante una explicación cognoscitiva del simbolismo. Desde esta perspectiva, GRECIA no solamente se integraría pasivamente en una concepción simbólica del universo adaptada a cada momento en el desarrollo biológico y social del poeta, sino que constituiría de hecho una herramienta de primer orden (dada su vinculación en la obra de Keats a las cuestiones de mayor interés para el poeta) en la elaboración de tal visión del universo. El análisis de los textos keatsianos ha confirmado, en mi opinión, esta adecuación constante de GRECIA al universo que debe ser ordenado simbólicamente y del universo del poeta a GRECIA, que lo ordena y valora (en mayor medida en Endymion y en Hyperion, en menor grado en las odas de 1819, en proporción aún mucho menor en Lamia y The Fall of Hyperion). Al mismo tiempo, la relación analógica que podemos establecer entre la poesía temprana de Keats y las visiones del cosmos que asociamos intuitivamente a la juventud y a la inexperiencia, por un lado, y entre las últimas composiciones del poeta y una compleja concepción del universo que solemos vincular a la madurez humana solamente parece poderse explicar en términos de la constante elaboración del "término medio" entre sujeto y objeto en el que el conocimiento consiste.

Tal vez estas últimas páginas hayan creado la impresión de que pretendo desarticular con muy pobres argumentos una metodología muy rica y laboriosamente construida por científicos que merecen toda mi admiración; metodología que ha demostrado además

su eficacia a lo largo de ya casi cien años en los diferentes campos de las ciencias humanas y concretamente en los capítulos anteriores de este trabajo. Mi opinión no es que el análisis estructural de las formas simbólicas sea inútil para el estudio del simbolismo, sino que, adecuándose a la comprensión, a la descripción, de tales formas simbólicas, resulta una herramienta insuficiente para la comprensión global del simbolismo por presentarse acompañado de la negativa a utilizar hipótesis sobre el funcionamiento de la mente humana. Tal negativa no resulta sino en la aceptación ingenua del prejuicio semiótico que permea nuestra cultura. La GRECIA simbólica de Keats conoce en su funcionamiento y nosotros, sus lectores, conocemos en el proceso de interpretarla simbólicamente. GRECIA valora comparativamente todos los elementos constitutivos del sistema simbólico en el que se integra. En cada momento de la evolución poética keatsiana GRECIA es el centro de una red de relaciones que está determinada por la organización del poeta de su experiencia y que al mismo tiempo modela esta última. En los poemas publicados por Keats en 1817 y en muchos sentidos en Endymion GRECIA organiza un mundo textual muy sencillo que se define por oposición al mundo extratextual en términos determinados principalmente por la categoría de lo agradable (con la que se relacionan íntimamente las categorías estéticas del poeta). En Hyperion los polos negativo y positivo (lo doloroso y lo placentero) de la poesía keatsiana anterior pasan a constituir a su vez un universo textual en el que se organizan como fases sucesivas y en el que GRECIA sigue modelando el valor positivo. La relación en-

tre el texto y el extratexto resulta mucho más satisfactoria que anteriormente (el texto ha incluido los aspectos negativos de la experiencia, ausentes casi por completo de la poesía keatsiana previamente compuesta) aunque está resuelta a través de un optimismo cósmico que no permite sino un uso completamente abstracto de su material empírico por parte de Keats. Las odas de 1819 constituyen el descubrimiento keatsiano de la imposibilidad de que GRECIA pueda abarcar y poner en funcionamiento la totalidad de su experiencia sin integrarse en un conjunto más amplio. "Ode to a Nightingale" y "Ode on a Grecian Urn" muestran así una GRECIA muy semejante a la de 1817 pero modificada por el hecho de presentarse como entre paréntesis dentro de un ámbito discursivo que incluye también su crítica. "To Psyche" y "Ode on Melancholy" inauguran una nueva vía: la incorporación a GRECIA de los elementos que anteriormente ésta había excluido. En esta dirección, Lamia y The Fall of Hyperion integrarán finalmente en GRECIA la experiencia toda del poeta en todos sus matices. Con ello GRECIA, más sólidamente vinculada que nunca al universo extratextual, pierde por completo su capacidad simbólica dominante, su papel modelador del texto keatsiano.

La interpretación keatsiana de la antigüedad griega no se encuentra en sus orígenes, en sus materiales. Solamente aparece en sus formas; en las formas que adopta en el texto del poeta; en las formas de GRECIA que los capítulos anteriores de este trabajo han intentado delinear. Pero estas formas no son estáticas: son actividad, dinamismo. Resultan del gigantesco esfuerzo de Keats por comprender en muy pocos años el universo todo. Formas (en los dos sentidos de la palabra), pues, de conocimiento; y es finalmente como intérprete como GRECIA resulta interpretada.

424

NOTAS

- 1- Mi afirmación no pretende subestimar el valioso trabajo en el campo del simbolismo de numerosos investigadores, entre los que se cuentan autores de prestigio tan merecido como E.Cassirer, S.Freud, C.Lévi-Strauss, J.Piaget o T.Todorov (cf. bibliografía). Lo cierto es que todo aquello con lo que podemos hoy contar para el estudio en este terreno son hipótesis que el estado actual de la psicología no permite aún verificar adecuadamente.
- 2- Cf. N.Chomsky: Language and Mind, pp. 16-20, por ejemplo.
- 3- La consideración de GRECIA como un elemento de un código oculto (perspectiva exegética adoptada, por ejemplo, por B.Blackstone en la interpretación de Endymion, vid. cap. IV, nota 25, de este estudio) o de un código inconsciente (perspectiva freudiana) no son sino formas concretas de la tendencia semioticista de nuestra cultura, que critico en sus términos más generales.
- 4- D.Sperber (Rethinking Symbolism, pp. 85-149) ha esbozado una hipótesis de este tipo, en algunos de cuyos puntos baso en parte mi argumentación.
- 5- Resulta oportuno aquí observar hasta qué punto afirmaciones que solemos considerar "científicas" son en realidad simbólicas. Del mismo modo que un hablante que desconoce ciertos hechos de su lengua conocidos por los lingüistas recurre al simbolismo para explicarlos, resulta habitual en nuestra sociedad, en la que las creencias religiosas han sido ampliamente sustituidas por la fe en la ciencia, el uso de proposiciones que, como "el imperialismo es la fase avanzada del capitalismo", "no podemos verificar adecuadamente si no somos especialistas en la materia y que aceptamos con una fe ciega. Considérense, por ejemplo, fórmulas del tipo "Ariel lava bio

lógicamente". O la proliferación en la publicidad de imágenes que representan a individuos vestidos con batas blancas, llevando gafas y consultando cartapacios.

IX- CONCLUSION

En el segundo capítulo de este trabajo he expresado ya mi disconformidad con las opiniones que con respecto al uso keatsiano de la antigüedad griega han sido comunes durante los últimos ciento sesenta años. Estas afirmaciones se presentan en términos tales que no permiten sino una lectura simbólica (la premisa "Keats is so seldom in the least Greek", por ejemplo, resulta tan impermeable al análisis como la afirmación "[Keats] was a Greek" y ambas son análogas a mensajes simbólicos del tipo "Beauty is truth, truth beauty"). El silencio habitual en los estudios keatsianos modernos con respecto a los elementos griegos y pseudogriegos que aparecen en el texto del poeta no debe tomarse como menos simbólico: implica en los autores de tales estudios una pasividad respecto a un importante aspecto de la obra de Keats que sin duda no existiría si los poemas keatsianos utilizaran, en lugar de las actitudes ^{del factor} con referencia al mundo griego, sus actitudes con respecto a un "mundo polinesio" cuyo propio nombre nos sobresalta. Tanto las observaciones habituales como el silencio más usual todavía que en este sentido presentan los estudios sobre la obra de Keats deben, por lo tanto, considerarse simbólicos; poéticos y no científicos. Forman parte de un discurso que no es sobre GRECIA sino que es parte de ella, que la prolonga y desarrolla en lugar de cuestionarla.

La incapacidad que presenta el discurso simbólico para convertirse en una explicación de la GRECIA simbólica de Keats, es

decir, en un discurso metasimbólico, parecería así situar todas nuestras esperanzas de desentrañar GRECIA en la explicación conceptual. Sin embargo ¿ es esta GRECIA susceptible de tratamiento conceptual? Claramente no. GRECIA resulta tan impenetrable a la razón como afirmaciones del tipo "A thing of beauty is a joy for ever". Las afirmaciones pertenecientes a esta clase de discurso resultan completamente inasimilables por el mecanismo conceptual, si es que éste opera, como parece ser el caso, sobre materiales plenamente analizados y con valor de verdad. Así, el presente estudio, que quiere haber sido un discurso sobre GRECIA, ¿ no habrá hecho en sus capítulos otra cosa que desarrollar una argumentación simbólica, continuación de la propia GRECIA keatsiana? ¿ No se situarán sus afirmaciones junto a las de los autores a quienes ha criticado y también junto a sus no menos simbólicos silencios?

En el anterior capítulo he trazado muy generalmente una concepción del universo de la actividad humana en términos de dos mecanismos cognoscitivos presentes en los actos del hombre adulto y que operan sobre la experiencia: el mecanismo conceptual, que gobernaría las operaciones lógicas, y el mecanismo simbólico, cuyas formas más puras aparecerían tal vez en el ámbito de la música. Entre ambas actividades y vinculado en grados distintos a uno u otro mecanismo, se situaría el resto de las in finitas manifestaciones que caracterizan el comportamiento humano. Una de estas actividades es, sin duda, la ciencia, en la que los procesos simbólicos que asociamos a las "intuiciones" resultan tan imprescindibles como las operaciones mediante las

que las afirmaciones científicas son analizadas, verificadas y generalizadas. El presente estudio ha tenido así que proceder simbólicamente para poder siquiera distinguir realidades inexistentes para la razón, inasimilables por ella. Al mismo tiempo, ha permitido en un segundo movimiento que el mecanismo conceptual analizase tal lectura simbólica de las realidades bajo estudio intentando reducirla a la satisfactoriedad analítica y a la naturaleza no contradictoria exigidas por el decoro en el que basamos la verdad científica. Así, en cada uno de los poemas estudiados, la GRECIA keatsiana ha sido objeto de una multiplicidad de interpretaciones simbólicas, que a su vez han recibido la atención conceptual correspondiente. Ello ha dado lugar a la exclusión de las interpretaciones que se han revelado racionalmente inconsistentes y al análisis de las que han resultado confirmadas. El proceso ha iluminado tres puntos principales:

- 1- la posición central de GRECIA en el universo simbólico de algunos de los mejores poemas keatsianos, lo que confirma una intuición muy general en los lectores de la poesía de Keats y de la que el presente trabajo partía;
- 2- la descripción de muchos aspectos de su funcionamiento en la obra del poeta (descripción especialmente reveladora en Endymion, Hyperion y las odas de 1819), aspectos éstos de la poesía keatsiana que sin un estudio detallado de GRECIA resultan enormemente oscuros;
- 3- la definición de GRECIA principalmente como una forma

de conocimiento cuya explicación definitiva es solamente posible en el marco de una teoría general del simbolismo, difícil aún de trazar sino en términos muy imprecisos.

El estudio de GRECIA ha mostrado el conjunto de la obra keatsiana como un proceso cognoscitivo en el que cada etapa muestra una comprensión más profunda del universo que constituye la experiencia humana. En los primeros pasos de este proceso (las composiciones publicadas en 1817 y Endymion) GRECIA constituye la medida de valor de un ámbito poético simplificado. Esta simplificación consiste principalmente en la exclusión del hemisferio negativo de la realidad y, por ello, en la abolición de los conflictos. Sin GRECIA tal mundo poético resulta inexplicable y su comprensión por parte de los anteriores estudios keatsianos se basa en una lectura espontánea, implícita, de GRECIA en él. Tal lectura está, sin embargo, tan lejos de ser una descripción científica de la GRECIA presente en estos poemas como la competencia nativa de un hablante de una lengua lo está de la descripción de ésta por parte del lingüista, y el primer paso para llevar a cabo esta descripción ha de ser forzosamente el reconocimiento en GRECIA de un fenómeno específico susceptible de análisis en términos verificables. En sus capítulos III y IV mi trabajo ha intentado hacer tal cosa por primera vez en los estudios keatsianos ocupándose de una etapa a menudo poco estudiada de la obra del poeta.

En Hyperion, la primera de las grandes composiciones keatsianas de 1818-1819, un nuevo modelo del universo reemplaza la

sencillísima estructura valorativa de la obra anterior de Keats. Se trata aquí de un optimismo progresista que ve la Historia de la Humanidad y del cosmos todo como un proceso de perfeccionamiento constante en el que cada etapa es superior a aquélla a la que sucede. Este modelo le proporciona al poeta la posibilidad de incorporar el ámbito negativo de su experiencia, si bien le obliga a emplear un nivel de abstracción excesivo, parcialmente inadecuado a los objetivos de Hyperion (confirma esto el hecho de que el poema no fuera nunca concluido) y totalmente inapropiado a la composición de poemas de tipo lírico. También aquí GRECIA se presenta como la medida de valor, constituyéndose en forma analógica del glorioso futuro de perfección hacia el que la Humanidad avanza irreversiblemente. El universo que el texto de Hyperion compone aparece seccionado en dos hemisferios y GRECIA se presenta inequívocamente como un modelo simbólico del valor positivo con respecto al cual se definen la imperfección y la perfección, el pasado y el futuro, el caos y el orden. La ausencia de un análisis de este valor de GRECIA en el poema ha ocultado hasta ahora la elegante simetría que lo arquitectura. Lo que tradicionalmente se consideraba como un fragmento de hermosos versos de inspiración miltoniana se revela así como un poema mucho mejor construido, mucho más complejo, de lo que hasta ahora solía admitirse en los estudios sobre la poesía de Keats.

Al optimismo cósmico de Hyperion sucede en las odas de 1819 un modelo mucho más apropiado a la expresión de la complejidad de la experiencia humana. Utiliza aquí Keats en lugar del modelo ordenado del universo que constituían las GRECIAS anteriores,

un modelo que es conflictivo y que consiste en la presencia simultánea en el poema de dos puntos de vista o estados de ánimo del poeta mismo. Uno de ellos se presenta como la fe ingenua en el orden, en la belleza o en la felicidad, consistiendo su opuesto en la crítica de tal fe y en el desenmascaramiento de la ficción que es en realidad. GRECIA, presente en estos cinco poemas en grado variable de importancia, resulta especialmente relevante en "Ode to Psyche", donde posibilita la fusión de dos organizaciones, una estática y otra dinámica, y sobre todo en "Ode on a Grecian Urn". Este último poema es indiscutiblemente el más controvertido de toda la obra keatsiana y el reconocimiento casi unánime de su efectividad literaria contrasta singularmente con la naturaleza insatisfactoria de todas las interpretaciones que de la composición se han hecho. El análisis de GRECIA en la oda revela un íntimo parentesco aparente con la GRECIA de la obra keatsiana de 1817, lo que ha llevado a algunos críticos a atribuir al autor de la composición los objetivos escapistas que indudablemente acompañan a gran parte de la poesía temprana de Keats. Resulta evidente, sin embargo, que la GRECIA que aparece en "Ode on a Grecian Urn" se presenta condicionada en su contexto, modificada, por una actitud que la critica y que finalmente la desmiente. El estudio de GRECIA en la obra anterior del poeta resulta enormemente útil para comprender el "status" dramático que Keats concede en la oda a esta réplica de su Arcadia temprana, modelo analógico ahora de la ingenuidad humana. Por una extraña ironía, "Ode on a Grecian Urn", la única composición keatsiana en la cual los estudiosos de la obra

del poeta han entrevisto la importancia de GRECIA, resulta ser una crítica de esta entidad simbólica, su refutación y su caricatura; un poema que hace de la desmitificación de una Grecia previamente mitificada el tema de su movimiento dramático.

El desmantelamiento de GRECIA como forma simbólica de la belleza, de la felicidad, del orden, es completado por Keats en Lamia y en The Fall of Hyperion. En estas composiciones GRECIA pierde por completo su valor simbólico como modelo del universo, valor que es asumido ahora por el poema mismo. Ahora bien, ello en absoluto hace inútil el estudio de la GRECIA desvalorizada que estos poemas presentan. Considerar la consumación de este proceso desarticulador de un símbolo valorativo tan copiosamente utilizado por la poesía keatsiana es, por el contrario, indispensable para obtener una perspectiva general de la obra del poeta. Si los lenguajes lógico o matemático consideran la negación de una afirmación como equivalente a la inexistencia tanto de la una como de la otra, resulta evidente que en la memoria simbólica los datos son mucho más difíciles de borrar y que la desmitificación de un mito no es sustituible; al menos no por el vacío. El proceso por el que Keats, partiendo de un símbolo analógico del valor de la experiencia, extraordinariamente limitado, como un juguete, modifica este instrumento adecuándolo a la interpretación de una realidad cada vez más extensa hasta convertirlo en un elemento más en un universo de elementos infinitos, constituye una representación simbólica de la actividad humana individual y colectiva; revela hasta qué punto aprender y vivir son una misma cosa en un mundo cuya naturaleza es ser cada día

más ancho y también de más difícil comprensión. En este proceso GRECIA tiene una vida muy breve; la libera sobradamente de esta fugacidad, sin embargo, el organizar algunos de los poemas más memorables de los que han sido compuestos en lengua inglesa.

La historia de los estudios literarios consiste en el desarrollo lentísimo de un esfuerzo por separarse de la práctica literaria con la que sus orígenes se funden. La base de esta separación consiste en la crítica del discurso simbólico mediante herramientas conceptuales adecuadas. Las herramientas (símbolos matemáticos, verificación cuantitativa, austeridad en el lenguaje) no deben, sin embargo, identificarse con la actitud crítica en la que consiste realmente la ciencia. Adoptar esta actitud con respecto a la GRECIA keatsiana es, en gran medida, hacerlo con respecto a la antigüedad griega y esto resulta extremadamente difícil desde dentro de nuestra civilización. La Grecia antigua es para nosotros un campo de operaciones en el que tienen lugar relaciones evocativas tan infinitas como las que suceden en el espacio constituido por cualquier otro elemento de nuestro universo cultural. Por razones históricas enormemente complejas, lo que distingue a Grecia, lo que la hace más cercana a nosotros que Marruecos o Portugal, es su posición dominante; su papel modelador en mayor medida que otros elementos en el seno de la organización jerárquica de valores y relaciones que es nuestra cultura. Descubrir esta función del mundo griego implica adoptar respecto a nuestro medio cultural la "distancia psíquica" que nos permite contemplar la "beautiful

Greece" de nuevo y como por primera vez. Sin embargo nunca existe una cultura, sino posiciones dentro de ella. Mediante un cambio de posición conseguimos distinguir cosas nuevas, nos distanciamos no de nuestra civilización, sino de algún punto de la misma; y si este desplazamiento no es fácil en el espacio, resulta inevitable a través del tiempo. La adopción de esta distancia supone, así, un acto imaginativo que todos llevamos a cabo en nuestra interpretación del universo: un acto del que ninguno tiene el derecho a ufanarse porque es tan colectivo como individual: saltamos siempre desde los hombros que alguien nos ofrece de mejor o peor grado.

And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating

En esta arriesgada gimnasia tal vez no sepamos por qué saltamos ni hacia dónde; sin embargo, de la importancia del salto al menos a nadie puede caberle la menor duda.

BIBLIOGRAFIA

A) Obras de Keats.

- Barnard, J. (ed.), 1973. John Keats: The Complete Poems. Harmondsworth: Penguin.
- Forman, H. B. (ed.), 1900-1901. The Complete Works of John Keats. Glasgow: Gowars & Gray.
- Gittings, R. (ed.), 1977. Letters of John Keats. Oxford: O.U.P.
- Rollins, H. E. (ed.), 1958. Letters of John Keats. 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- De Selincourt, E. (ed.), 1905. The Poems of John Keats. Londres: Methuen.
- Stillinger, J. (ed.), 1978. The Poems of John Keats. Londres: Heinemann.

B) Estudios sobre Keats y su obra.

- Baldwin, D. L. 1917. A Concordance to the Poems of John Keats. Washington: Carnegie Institution.
- Bate, W. J. 1945. The Stylistic Development of John Keats. Nueva York: Modern Language Association.
1963. John Keats. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Beer, G. 1969. "Aesthetic Debate in Keats's Odes" en Modern Language Review, LXIV, pp. 742-748.
- Blackstone, B. 1962. The Consecrated Urn. An Interpretation of Keats in Terms of Growth and Form. Londres: Longmans
- Brooks, C. 1968. "History without Footnotes: An Account of Keats's Urn" en The Well-wrought Urn. Londres: Dennis Dobson. Pp. 124-135.

- Bush, D. 1935. "Notes on Keats's Reading" en P.M.L.A., L, pp. 785-806.
- Colvin, S. 1887. Keats. Londres: Macmillan.
- Derbshire, H. 1927. "Keats and Egypt" en Review of English Studies, III, pp. 1-11.
- Dunbar, G.S. 1959. "The Significance of the Humour in Lamia" en Keats-Shelley Journal, VIII, pp. 263-276.
- Evert, W. 1965. Aesthetic and Myth in the Poetry of Keats. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Fairchild, H.N. 1965. The Romantic Quest. Nueva York: Russell & Russell.
- Finney, C.L. 1936. The Evolution of Keats's Poetry. 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ford, N.F. 1951. The Prefigurative Imagination of John Keats. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Garlitz, B. 1955. "Egypt and Hyperion" en Philological Quarterly, XXXIV, pp. 189-196.
- Gérard, A.S. 1968. English Romantic Poets. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gingerich, S.F. 1932. "The Conception of Beauty in the Works of Shelley, Keats and Poe" en Essays and Studies in English and Comparative Literature by Members of the English Department of the University of Michigan. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 169-194.
- Gittings, R. 1979. John Keats. Harmondsworth: Penguin.
- Gleckner, R.F. 1965. "Keats's Odes: The Problems of the Limited Canon" en Studies in English Literature, V, pp. 577-585.
- Goldberg, M.A. 1969. The Poetics of Romanticism, Toward a Reading of John Keats. Yellow Springs, Ohio: The Antioch Press.

- Gorell, R.G.B. 1948. Keats: The Principle of Beauty. Londres: Sylvan Press.
- Horne, R.H. 1844. A New Spirit of the Age. Londres: ? .
- Hunt, L. 1828. Lord Byron and Some of his Contemporaries. 2 vols. Londres: Henry Colburn.
- Jack, I. 1968. Keats and the Mirror of Art. Londres: O.U.P.
- James, D.G. 1948. The Romantic Comedy. Londres: O.U.P.
- Jones, J. 1969. John Keats's Dream of Truth. Londres: Chatto & Windus.
- Lowell, A. 1925. John Keats. 2 vols. Boston: Houghton Mifflin Co.
- Lowes, J.L. 1936. (11 de enero, p. 35). Carta al editor de T.L.S.
- Matthey, F. 1974. The Evolution of Keats's Structural Imagery. Berna: Francke Verlag.
- McLuhan, M. 1943. "Aesthetic Pattern in Keats's Odes" en University of Toronto Quarterly, XII, pp. 167-179.
- Muir, K. (ed.), 1969. John Keats: A Reassessment. Liverpool: Liverpool University Press.
- Murry, J.M. 1930. Studies in Keats. Londres: O.U.P.
- Patterson, C.I. 1970. The Daemonic in the Poetry of John Keats. Yellow Springs, Ill.: University of Illinois Press.
- Perkins, D. 1965. The Quest for Permanence. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Pettit, E.C. 1970. On the Poetry of Keats. Cambridge: C.U.P.
- Pollard, A. 1956. "Keats and Akenside: A Borrowing in the 'Ode to a Nightingale'" en Modern Language Review, LI, pp. 75-77.
- Ricks, C. 1976. Keats and Embarrassment. Londres: O.U.P.

- Rollins, H.E. (ed.), 1948. The Keats Circle. Letters and Papers 1816-1878. 2 vols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ridley, M.R. 1933. Keats' Craftsmanship. Oxford: Clarendon.
- Rosenberg, J.D. 1957. "Keats and Milton: The Paradox of Rejection" en Keats-Shelley Journal, VI, pp.87-95.
- Schwartz, L.M. (ed.), 1973. Keats reviewed by his Contemporaries. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Sherwood, M. 1971. Undercurrents of Influence in English Romantic Poetry. Nueva York: Ams Press.
- Shuster, G.N. 1940. The English Ode from Milton to Keats. Nueva York: Columbia University Press.
- Slote, B. 1958. Keats and the Dramatic Principle. Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press.
- Sperry, S.M. 1970. "Keats and the Chemistry of Poetic Creation" en P.M.L.A., LXXXV, p. 277.
1973. Keats the Poet. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Spurgeon, C.F.E. 1928. Keats's Shakespeare. Oxford: O.U.P.
- Stillinger, J. 1971. The Hoodwinking of Madeline and Other Essays on Keats's Poems. Chicago: University of Illinois Press.
- Texte, J. 1898. Études de littérature européenne. Paris: Armand Colin.
- Thorpe, C.D. 1964. The Mind of John Keats. Nueva York: Russell & Russell.
- Ward, A. 1964. John Keats: The Making of a Poet. Londres: Secker & Warburg.
- Wasserman, E.R. 1953. The Finer Tone. Keats' Major Poems. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Wicker, B. 1957. "The Disputed Lines in The Fall of Hyperion"

en Essays in Criticism, VII, p. 39.

Wigod, J.D. 1957. "Keats's Ideal in the 'Ode on a Grecian Urn'" en P.M.L.A., LXXII, pp. 113-121.

Wilson, K.M. 1964. The Nightingale and the Hawk. Londres: Allen & Unwin.

C) Otras publicaciones utilizadas en este estudio.

Abrams, M.H. 1953. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. Nueva York: O.U.P.

Antal, F. 1966. Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History. Londres: Routledge.

Badolle, M. 1897. L'Abbé Jean Jacques Barthélémy et l'hellenisme en France dans la seconde moitié du XVIII^{me} siècle. Paris: ? .

Barthes, R. 1967. Elements of Semiology. Londres: Jonathan Cape.

1972. Le degré zéro de l'écriture. París: Seuil.

Bate, W.J. 1961. From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth Century England. Nueva York: Harper and Row.

Beigbeder, O. 1975. La symbolique. París: Presses Universitaires.

Bernbaum, E. 1949. Guide through the Romantic Movement. Nueva York: The Ronald Press.

Blunden, E. 1928. Leigh Hunt's "Examiner" Examined. Londres: Cobden-Sanderson.

1946. Shelley. A Life Story. Londres: Collins.

Brown, H. 1935. "The Classical Tradition in English Literature. A Bibliography" en Harvard Studies in Philology.

XVIII, pp. 7- 46.

- Bush, D. 1957. Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry. Nueva York: The Pageant Book Co.
- Buxton, J. 1978. The Grecian Taste: Literature in the Age of Neoclassicism 1740-1820. Londres: Macmillan.
- Carlyle, T. 1897. Sartor Resartus. Manchester: George Routledge.
- Cassirer, E. 1945. An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. Londres: O.U.P.
1946. Language and Myth. Nueva York: Harper & Bros.
- 1953-57. The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Chalmers, A. (ed.), 1810. The Works of the English Poets from Chaucer to Cowper. 21 vols. Londres: J. Johnson.
- Chomsky, N. 1968. Language and Mind. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- Cust, L. & Colvin, S. (eds.), 1914. History of the Society of Dilettanti. Londres: Society of Dilettanti.
- Durand, G. 1976. L'imagination symbolique. París: P.U.F.
- Eco, U. 1971. Le forme del contenuto. Milán: Bompiani.
- Eliot, T.S. 1976. Selected Essays. Londres: Faber & Faber.
- Empson, W. 1951. The Structure of Complex Words. Londres: Chatto & Windus.
1970. Seven Types of Ambiguity. Londres: Chatto & Windus.
- Firth, J.R. 1957. Papers in Linguistics 1934-1951. Londres: O.U.P.
- Flaxman, J. 1884. Lectures on Sculpture as delivered by him before the President and Members of the Royal Academy. Londres: G. Bell.

- Freud, S. 1960. Jokes and their Relation to the Unconscious. Londres: Routledge.
- Frye, N. (ed.), 1963. Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute. Nueva York y Londres: Columbia University Press.
- Gage, J. (ed.), 1980. Goethe on Art. Londres: Scolar Press.
- Gombrich, E.H. 1972. The Story of Art. Oxford: Phaidon.
- Green, P. 1981 (20 febrero). "The never-never Land of Hellas" en T.L.S., pp. 207-208.
- Gutteling, J.F.C. 1925. Hellenic Influence on the English Poetry of the Nineteenth Century. Amsterdam: G. Van Dorssen.
- Hagstrum, J.H. 1958. The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago: University of Chicago Press.
- Hatfield, H. 1964. Aesthetic Paganism in German Literature. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Hauser, A. 1951. The Social History of Art. 3 vols. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Hautecoeur, L. 1912. Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^{ème} siècle. París: Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome.
- Haydon, B.R. 1960. The Diary of Benjamin Robert Haydon. 3 vols. Pope, W.B. (ed.), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hazard, P. 1935. La crise de la conscience européenne 1680-1715. 3 vols. París: Boivin.
- Hazlitt, W. 1930-1934. The Complete Works of William Hazlitt. 21 vols. Howe, P.P. (ed.), Londres: Dent & Sons.
- Hight, G. 1964. The Classical Tradition. Greek and Roman

- Influences on Western Literature. Oxford: O.U.P.
- Hirsch, E.D. 1967. Validity in Interpretation. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Honour, H. 1979. On Neoclassicism. Harmondsworth: Penguin.
- Hunt, L. 1815. The Feast of the Poets. Londres: J. & C. Ollier.
1818. Foliage. Londres: J. & C. Ollier.
- Jakobson, R. 1973. Questions de poétique. París: Seuil.
- Jenkins, R. 1981. The Victorians and Ancient Greece. Oxford: Blackwell.
- Kermode, F. 1966. Romantic Image. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Larrabee, S. 1943. English Bards and Grecian Marbles. Nueva York: Columbia University Press.
- Le Comte, E.S. 1944. Endymion in England. The Literary History of a Greek Myth. Nueva York: King's Crown Press.
- Lempriere, J. 1839. A Classical Dictionary. Londres: T. Allman.
- Lévi-Strauss, C. 1969 a The Raw and the Cooked. Londres: Jonathan Cape.
- 1969b. Structural Anthropology. Harmondsworth: Penguin.
1973. From Honey to Ashes. Londres: Jonathan Cape.
- Levin, H. 1931. The Broken Column; a Study in Romantic Hellenism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
1970. The Myth of the Golden Age in the Renaissance. Londres: Faber & Faber.
- Lister, R. 1973. British Romantic Art. Londres: Bell & Sons.
- Lovejoy, A. y Boas, G. 1935. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Classical Antiquity. Baltimore: Johns Hopkins Press.

- Lyons, J. 1963. Structural Semantics. An Analysis of Part of the Vocabulary of Plato. Oxford: Blackwell.
1978. Semantics 2 vols. Cambridge: C.U.P.
- Macaulay, R. 1953. Pleasure of Ruins. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- Manuel, F.E. 1959. The Eighteenth Century Confronts the Gods. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Michaelis, A. 1882. Ancient Marbles in Great Britain. Cambridge: C.U.P.
- Mordaunt Crook, J. 1972. The Greek Revival. Londres: John Murray.
- Moreau, P. 1932. Le Classicisme des romantiques. París: Plon.
- Mortier, R. 1974. La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo. Ginebra: Droz.
- Nichols, J. 1812-15. Literary Anecdotes of the Eighteenth Century. 9 vols. Londres: Nichols, Son & Bentley.
- Neisser, U. 1967. Cognitive Psychology. Nueva York: Appleton.
- Ogden, C.K. y Richards, I.A. 1923. The Meaning of Meaning. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Paz, O. 1974. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral.
- Piaget, J. 1951. Play, Dreams and Imitation in Childhood. Londres: Heinemann.
- Pierce, F.E. 1917 (enero). "Hellenic Current in English Nineteenth Century Poetry" en Journal of English and German Philology, XVI, pp. 103-135.
- Praz, M. 1940. Il gusto neoclassico. Florencia: Sansoni.
1970. Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. Oxford: O.U.P.

- Rosenblum, R. 1969. Transformations in Late 18th Century Art. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
1976. The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc.
- Royal Academy and Albert Museum/The Arts Council of Great Britain. 1972. The Age of Neo-Classicism. Londres.
- Sandys, J.E. 1903-1908. A History of Classical Scholarship. 3 vols. Cambridge: C.U.P.
- Sapir, E. 1921. Language, An Introduction to the Study of Speech, Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- Sebeok, T.A. (ed.), 1960. Style in Language. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press.
- Seznec, J. 1957. Essais sur Diderot et l'Antiquité. Oxford: O.U.P.
- Slote, B. (ed.), 1963. Myth and Symbol. Critical Approaches and Applications. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Sperber, D. 1975. Rethinking Symbolism. Cambridge: C.U.P.
- Stern, B.H. 1969. The Rise of Romantic Hellenism in English Literature 1732-1786. Nueva York: Octagon Books.
- Super, R.H. (ed.) 1960-1977. The Complete Prose Works of Matthew Arnold. 11 vols. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Thomson, J.A.K. 1951. Classical Influences on English Poetry. Londres: George Allen & Unwin.
- Tindall, W.Y. 1955. The Literary Symbol. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Todorov, T. 1972a. "Introduction à la symbolique" en Poétique, XI, pp. 273-308.
- 1972b. "Les sens des sons" en Poétique, XI, pp. 446-459.

1977. Théories du symbole. Paris: Seuil.
1978. Symbolisme et interprétation. Paris: Seuil.
- Turner, V. 1967. The Forest of Symbols. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Ullman, S. 1973. Meaning and Style. Collected Papers. Oxford: Blackwell.
- Urban, W.M. 1939. Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism. Londres: George Allen & Unwin.
- Vines, S. 1930. The Course of English Classicism from The Tudor to the Victorian Age. Londres: The Hogarth Press.
- Ward, T.H.(ed.), 1903-1918. The English Poets. Selections with Critical Introductions by Various Writers and a General Introduction by Matthew Arnold. 5 vols. Londres: Macmillan..
- Wasserman, E.R. 1965. Aspects of the Eighteenth Century. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Wellek, R. 1955-1966. History of Modern Criticism 1750-1950. 4 vols. Londres: Jonathan Cape.
1965. "The Term and Concept of 'Classicism' in Literary History" en Wasserman, E.R.(ed.) (1965).
1970. "The Concept of Romanticism in Literary History" en Gleckner, F.R. y Enscoe, G.E.(eds.) 1970. Romanticism: Points of View. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Wheelwright, P. 1962. Metaphor and Reality. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Wimsatt, W.K., Jr. y Brooks, C. 1970. Neo Classical Criticism. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Wimsatt, W.K. Jr. 1970. The Verbal Icon. Londres: Methuen.

- Winckelmann, J.J. 1972. Writings on Art. Irwin, D. (ed.), Londres: Phaidon Press. Incluye la traducción de Fuseli de 1765 de los Gedanken.
- Wittgenstein, L. 1972. Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell.
- Wordsworth, W. 1965. 1800 Preface to the "Lyrical Ballads". Brett, R.L. y Jones, A.R. (eds.), Londres: Methuen.
- Zwederling, A. 1964. "The Mythographers and the Romantic Revival of Greek Myth" en P.M.L.A., LXXIX, pp. 447-456.

